BIANCO E NERO

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA
LE EDIZIONI DELL'ATENEO * ROMA * MCMLIII

Sommario

Direzione: Roma - Via Caio Mario, 13 - tel. 33.138 - *Direttore responsabile*: Giuseppe Sala - *Comitato di Redazione*: Alessandro Blasetti, Virgilio Marchi, Renato May, Fausto Montesanti, Mario Verdone - *Redazione napoletana*, presso Roberto Paolella, Via Bisignano 42, Napoli - *Redazione milanese*, presso Luigi Rognoni, Cineteca Italiana - Palazzo dell'Arte, Milano - Edizioni dell'Ateneo: Roma - Via Caio Mario, 13 - tel. 33.138 - c/c postale 1/18989. I manoscritti non si restituiscono. Abbonam. annuo Italia: L. 3.600 - Estero: L. 5.800. Un numero: L. 380 - Un numero arretrato il doppio

---

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE

BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI DELL' ATENEO ROMA

ANNO XIV - NUMERO 8-9 - AGOSTO-SETTEMBRE 1953

Premessa

Scrivevamo lo scorso anno in un consuntivo della XIII Mostra d'arte cinematografica di Venezia: « Come in questo settembre anche nell'avvenire le Cineteche di tutto il mondo saranno certamente liete di consentire alla Mostra una attività « retrospettiva » che, legando l'antico al moderno, le esperienze passate ai nuovi tentativi, comincia a fondare le basi di quella tradizione che è parte essenziale di ogni fenomeno culturale e contribuisce a dargli necessaria validità storica ». (Bianco e nero - 9-10-1952).

La Cinémathèque Française *diretta con cura e passione che ricorda il vigile amore certosino da Henri Langlois ha risposto all'appello veneziano con una prontezza non inferiore a quella che caratterizzò lo scorso anno l'intervento della Cineteca Italiana e della Cineteca Nazionale, organizzatrici della Retrospettiva del film muto italiano.*

Bianco e nero *seguí e orientò il pubblico veneziano e gli studiosi lontani dagli schermi del Lido con una documentazione a cui oggi corrisponde quest'altra, dedicata a una « retrospettiva » che si presenta non meno ricca di significato nella storia delle manifestazioni veneziane e degli studi sul cinema.*

Le iniziative che la Cineteca Nazionale e la Cinémathèque Française *con l'ausilio della nostra rivista esaminano insieme oggi consentiranno una maggiore conoscenza di alcune opere classiche da parte di piú vasto pubblico.*

Questo spirito di armonico coordinamento tra organismi culturali cinematografici italiani e stranieri, questa collaborazione attiva tra le diverse cineteche, la Mostra di Venezia, e il Centro Sperimentale con la sua rivista e le sue iniziative, è la migliore e piú serena risposta a quanti tendono ad isterilire i problemi cinematografici in oziose orgie di verbalismo pseudo-filosofico.

Rimane ancora molto cammino da percorrere soprattutto perché le opere artisticamente e storicamente notevoli vengano portate con metodo graduale da una schiera ancora troppo esigua di eletti a un ambiente sempre piú ampio di studiosi, soprattutto di giovani, e in tal senso ci auguriamo che il successo dei corsi di cultura cinematografica per le scuole organizzati dal Centro Sperimentale, dalla Cineteca Scolastica e dalle due Cineteche di Milano e di Roma nello scorso anno si ripeta e non soltanto in diecine di città italiane ma quasi in tutte e che i compiti dei Centri Universitari Cinematografici si arricchiscano e trovino il valido appoggio che meritano.

Oggi non c'è che da prendere atto del lavoro compiuto, dei contatti presi, di questo clima di interesse senza secondi fini intorno al cinema e soffermarci grati dinnanzi alla collaborazione che la Cineteca di Parigi ha dato alla Mostra di Venezia e a Bianco e Nero *con i suoi film e con i suoi piú insigni scrittori.*

Il periodo piú lucente del film francese trova qui una sua ricca esemplificazione e ci indica — quel che è piú importante — i caratteri di uno spirito e di una cultura che hanno trovato nel cinema stesso una completa espressione.

Tra le grandi battaglie del pensiero e del costume che trovano di volta in volta i nomi di Cézanne o di Picasso o di Dali, di Gide di Mauriac o di Bergson e quelle dei Méliès, dei Renoir, dei Bunuel o dei Clair non vi è nessun jato. Esiste anzi un unico clima, un'eguale ricerca, una stessa forza spirituale viva e multiforme che lega le esperienze del cinema a quelle del pensiero e delle altre arti.

Che tanta ricchezza d'interessi spirituali congiunta a questa autenticità di espressione abbia lasciato tracce inconfondibili nella storia del cinema è cosa troppo nota, ma è tuttavia sempre degna di essere ricordata.

Autori con problemi, idee, urgenza di sogni e di speranze da comunicare, inseriti in un milieu *dove fiorisce una spiritualità che non conosce pigrizie o conformismi, rigore morale prima che formale nell'uso del mezzo espressivo rappresentano le ragioni vere dell'affermazione della* belle époque *del cinema francese, qui di seguito descritta.*

Poi sono venuti gli anni della stanchezza spirituale e non soltanto per la Francia. Ma noi crediamo che il contributo del cinema francese alla vita intellettuale europea non sarà domani di minor rilievo se poi anche nella stessa Venezia in questi ultimi anni se ne sono avuti esempi, ora luminosi ora incerti, ma sempre ravvivati da uno schietto e coraggioso impegno.

Oggi si parla con insistenza di cinema europeo, alludendo soprattutto a rapporti di ordine economico tra le diverse industrie nazionali. Noi crediamo che se ne debba parlare soprattutto come necessità di incontri di mentalità, di costumi, di motivi spirituali, di correnti culturali.

Ritrovare anche attraverso il cinema una civiltà comune può essere per l'Italia e per la Francia un passo notevole nella ricreazione di questa Europa cinematografica, che molti oggi vagheggiano.

In tal senso l'importanza di questa « retrospettiva » a Venezia non è meno notevole di quella che del cinema italiano vuol fare — e le nostre Cineteche gli daranno tutto il necessario ausilio — Henri Langlois a Parigi nel prossimo autunno.

Tradizioni che si incontrano e si riconoscono nella varietà e nella univocità, sí da porre piú solide basi a quelle piú vaste e aperte intese spirituali che il mondo occidentale oggi auspica.

G. S.

Una “Retrospettiva” del cinema francese

Dopo la grande retrospettiva del cinema italiano dell'anno scorso, la retrospettiva francese poneva alcuni problemi di difficile soluzione.

Appena quindici anni fa, dopo aver dedicato una breve seduta a Lumière, Méliès, Cohl, L'Assassinat du Duc Guise *e Max Linder, la retrospettiva si sarebbe interamente basata sui film dei grandi cineasti degli anni intorno al venti.*

Oggi il problema si pone molto diversamente.

Il lavoro delle cineteche e degli storici ha rimesso al loro posto i grandi registi degli anni intorno al dieci. L'epoca che precedette la guerra del 1914 assume nella storia altrettanta importanza di quella che seguí la proiezione di Forfaiture *nel 1916 a Parigi.*

Diversamente dal cinema muto italiano, che non che una storia cominciata nel 1915 e praticamente compiuta nel 1918, il cinema francese, malgrado la frattura del 1914, ha conosciuto due periodi estremamente ricchi, molti diversi, ma entrambi interessanti.

La seconda tappa del cinema francese si apre nello stesso momento in cui il cinema muto italiano entra nell'ombra. Essa termina quando Camerini produce Rotaie.

Come dare a queste due facce del cinema francese tutto il posto che esse meritano, senza superare il numero di proiezioni volute, senza mangiare letteralmente un festival il cui scopo principale non è certo la retrospettiva del cinema francese?

Di qui la necessità di una scelta resa piú difficile in quanto bisognava evitare di falsare la verità storica.

E tutto questo con un bilancio esiguo, con l'obbligo di tener conto non solo dell'importanza storica dei film, ma del loro valore indipendentemente dal tempo, solo mezzo di non tradire il ricordo e le qualità del regista. E tale scelta, già difficile, era ostacolata dalle distruzioni che tutti deploriamo. Come mostrare la portata di un Feyder, il posto che egli occupa nella storia del cinema mondiale, se non si può presen-

tare Thérèse Raquin *o* L'Image, *se non si dispone dei cinquecento mila franchi necessari per ottenere una copia in buono stato di* Visage d'Enfants?

Abbiamo cercato di fare la nostra scelta nel modo meno nocivo.

Per questa ragione il Fu Mattia Pascal *di M. L'Herbier e* Nana *di Jean Renoir, per quanto siano ai nostri occhi dei grandi classici, non entrano in questa retrospettiva, in quanto l'assenza di questi due capolavori ancora non riconosciuti dagli storici, poteva essere capita meglio che quella di* Eldorado *e de* La Roue, *film chiave della storia del cinema francese. Abbiamo dovuto sopprimere anche* La Passion de Jeanne D'Arc *e* Le Châpeau de Paille d'Italie.

Si può tuttavia concepire un panorama del film francese senza questi due capolavori? Abbiamo dovuto rassegnarci giacché essi erano stati presentati alla Biennale. Un'altra scelta difficile è stata quella del film che doveva rendere evidente l'importanza di Louis Feuillade. Dovevamo mostrare quell'alato capolavoro che è Le Vampire? *La nostra scelta si è fermata su* Vendemiaire, *in quanto questo film portava al tempo stesso una testimonianza sull'arte di Feuillade e un'idea di quelli che furono i film populisti e naturalisti di Antoine e di Pouctal, ispirati da Zola. Ah, se avessimo potuto disporre del doppio del tempo dedicato l'anno scorso alla storia del film muto italiano!*

Malgrado queste costrizioni speriamo di essere riusciti a fare una scelta equa, che possa dare un'idea delle grandi linee della storia dell'evoluzione del film muto francese, con le sue scuole principali, la sua varietà di tendenze e di talenti.

E tuttavia, che ecatombe! Si dice che la cineteca francese è ricca ma noi sappiamo quanto sia povera. Che resta del negativo de La Tosca, *messo in scena da Victorien Sardou stesso, e interpretato da Sarah Bernhardt? Di quello de* L'Enfant Prodigue *illustrato dal mimo Severin? Delle riprese degli allievi di Marey? Dei negativi di Feyder: quello de* L'Image, *di* Crainquebille, *di* Visage d'Enfants, *di* Thérèse Raquin? *Dei negativi di Epstein: quello de* La Belle Nivernaise, *di* Mauprat? *Che resta dei negativi di* La Fête Espagnole *di Germaine Dulac? Di* Silence *di Louis Delluc? Del* Roman d'un Mousse *di Léonce Perret? Di* La Petite Marchande d'allumettes *di Jean Renoir? De* L'Argent *di Marcel L'Herbier? Di* Jouer d'echecs *di Raymond Bernard? Di* Verdun, vision d'histoire *di Leon Poirier? Di* Les Travailleurs de la Mer *di Antoine? Di* La Zone de la mort, *di* J'accuse, *di Gance? Sono stati mandati al macero e distrutti. Decine di migliaia di film francesi sono stati distrutti e il lavoro della cineteca francese non può giustificare questa rovina.*

La storia del cinema francese è strettamente legata alle origini del cinema stesso.

Volendola ricostruire è molto difficile dimenticare la storia del-

l'invenzione; abbiamo quindi voluto aprire questa retrospettiva con l'ammirevole documentario di Leenhardt e Sadoul Naissance du cinema, *che resterà ancora per molto tempo l'unico documentario valido su questo argomento.*

Nel primo tono della sua « Storia del Cinema », George Sadoul ha messo fine alla questione dei mareysti e dei lumieristi ponendo l'accento sul contenuto delle immagini che furono proiettate al Grand Café nel 1895. Nessuno può contestare a Louis Lumière il merito di aver fatto dello schermo il riflesso della vita. Grande fotografo, allievo di un padre pieno di talento, Louis Lumière è il primo regista e il piú grande operatore del cinema, i suoi film non sono soltanto le prime immagini che riflettono il mondo, ma anche sapienti composizioni tanto piú raffinate in quanto appaiono assolutamente semplici.

Lumière sapeva scegliere, sapeva vedere, e si è volontariamente diretto sui soggetti della vita quotidiana. E' lui che ha messo l'accento su La Sortie des Usines Lumière, *su* Le Joeurs de Boule *piuttosto che su* La Cathèdrale de Reims *o* L'Hôtel de Ville de Lyon, *e per questo ha saputo commuovere, per questo è stato grande, per questo la sua influenza è risultata essenziale per il cinema di tutto il mondo.*

Alla sua scuola gli operatori della Maison Lumière hanno percorso il mondo e saputo quasi sempre scegliere quello che bisognava mostrare, cioè l'uomo stesso.

Abbiamo creduto necessario includere in questa retrospettiva delle riprese di paesaggi italiani del 1896, 1897, benchè da questo punto di vista esse siano meno significative.

Ma non era utile ricordare che proprio sul Canal Grande, proprio a Venezia, Promio scoprí per la prima volta quella che sarebbe stata la carrellata, non era necessario ricordare che sono proprio queste immagini che hanno fatto sorgere il cinema in Italia e che i primi operatori di attualità furono gli operatori della Maison Lumière?

Le riprese che illustrano l'amicizia dei nostri due paesi all'epoca del duplice viaggio dei sovrani in Francia e del Presidente in Italia, avrebbero potuto essere scelte tra quelle di Pathé o di Gaumont, ma non era meglio restare fedeli alla verità storica scegliendole fra la produzione della Société Lumière?

Il cinema francese non ha mai dimenticato la lezione di Louis Lumière. Non ha mai smesso di guardare la natura e la vita. Dal 1895 al 1930, gli esterni saranno sempre una delle preoccupazioni dei nostri grandi registi. Non ci sarà mai un periodo in cui il sole e la natura siano totalmente assenti dai nostri film come nel cinema tedesco.

Dal 1895 al 1916, scegliere un paesaggio, scrivere una storia in funzione di un luogo, fa parte del catechismo dei cineasti francesi. E attraverso di loro si imporrà al mondo, prima del 1914, l'assioma del cinema naturalistico: il cinema è l'arte del paesaggio .

Da Lumière partirà René Clair. A Lumière tornerà la scuola del documentario d'avanguardia con La Zone *di Lacombe* o Nogent *di Marcel Carné.*

Con Méliès il cinema diventa un mezzo di espressione. Dopo il 1928 George Méliès passa per il padre dello spettacolo cinematografico, con grande ira di qualcuno. Mettiamo tutti d'accordo; se questo può essere contestato per le stesse ragioni per cui si è potuto contestare a Louis Lumière la paternità del cinematografo, nessuno può negare che solo Méliès per primo ha fatto del cinema il suo mezzo d'espressione, e non ha potuto veramente realizzare quello che partava in sé che grazie all'obbiettivo. La sua originalità non è dovuta né al teatro filmato né alla fiaba spettacolare, ma egli ha trionfato per le stesse ragioni di Chaplin, perché era un artista completo e non si esprimeva attraverso nessun intermediario, essendo al tempo stesso grande regista, grande inventore di soggetti, grande scenografo, grande attore, grande giocoliere e grande operatore. Se ha superato gli altri non è stato soltanto in questo campo. La sua vera creazione è costituita — è lui stesso che lo dice — dalle riprese fantastiche; in esse il suo genio ha incontrato il cinema, attraverso di esse egli ha fatto del cinema quello che poteva esistere solo attraverso il cinema. Méliès è il primo grande poeta, il primo metafisico del film. Le sue riprese fantastiche hanno fatto la fortuna della Star Film tra il 1896 e il 1903, quelle riprese fantastiche in cui egli trionfa sulle leggi della quarta dimensione. Con esse egli è avanti a tutti, maestro dell'assoluto del cinematografo.

Abbiamo tuttavia creduto utile aggiungere alle riprese fantastiche Le Voyage à travers l'impossible *in cui trionfa il colore. Questa unica copia testimonia dell'abilità di quest'uomo che aveva il dono di esasperare i suoi concorrenti perché era inimitabile e trionfava prendendosi giuoco delle leggi della quarta dimensione.*

Egli ha aperto tutte le strade ma è rimasto a lungo solo. Emile Cohl, fra il 1907 e il 1909, seppe ritrovare quello stato di grazia che nessuno prima di loro aveva mai conosciuto e che nessuno fino a oggi ha conosciuto dopo di loro, quello di un'immaginazione imprigionata che non poteva liberarsi che attraverso il cinema e che ha avuto la fortuna di incontrare il cinema.

Dalla sua prima ripresa fantastica al suo ultimo film, Méliès non ha mai perduto questo stato di grazia, giacché non ha mai accettato di transigere con se stesso. Cohl, per aver voluto truccare, con il penoso lavoro di un'invenzione che non poteva scaturire che da migliaia di disegni improvvisati foglio per foglio e di mano sua, perché ha cercato di facilitare il lavoro attraverso un palliativo, il trucco delle figurine ritagliate con cui voleva ingannare gli spettatori, si è condannato da sé stesso. E a questo riguardo niente é piú significativo di Le songe d'un garçon de café, *ammirevole quando l'invenzione nasce dalla sua penna*

e povero quando egli la riduce alle proporzioni, ai limiti di un disegno ritagliato.

Ma dal 1907 al 1909, quanti capolavori che spezzano con anni di anticipo i limiti superati molto piú tardi da Paul Klee e Jean Miro.

Infatti proprio con Gaumont e Pathé si è costituita la vera industria dello spettacolo cinematografico. Queste due società che non cesseranno di ingrandirsi fino al 1914, hanno non solo monopolizzato l'industria e fatto di Parigi la capitale del cinema durante la belle époque, *ma attraverso la loro irradiazione per il mondo le ritroviamo all'origine di tutte le scuole cinematografiche nazionali, a parte l'America e l'Inghilterra.*

Intorno ad esse altre case meno importanti vanno a stabilirsi a Parigi e la loro crescita sarà interrotta solo dalla guerra.

La leggenda vuole che Zecca sia il padre del realismo cinematografico. A lui si attribuisce quello stile aspro che caratterizza la casa Pathé alla sua nascita. Come in tutte le leggende è difficile stabilire quanta parte di vero sia in questa attribuzione .

E' incontestabile che esiste uno stile Pathé, pieno dei colori violenti ed espressivi dei baracconi dei fenomeni e delle figure di cera delle fiere. Tutto questo evoca il nome di Zecca, simbolo di una troupe *della* foire.*Si ha forse torto ad attribuire a Zecca questa importanza, egli ha veramente lasciato la sua impronta nella produzione Pathé? Non è stato forse Charles Pathè, lui stesso mercante da fiera, o non è stata piuttosto l'aria di Vincennes? Io penso che niente infirmi la leggenda e l'importanza che essa attribuisce all'influsso di Zecca. Basta vedere quel piccolo capolavoro* Les Victimes de l'alcoolisme, *ancora tutto impregnato dello stile Pathé prima di Zecca, prima de* L'Histoire d'un crime, *per capire ciò che separa quest'opera da quella che seguirà. Diretto da Grotteau, regista di Antoine a l'Odéon, questo film di una purezza intangibile, prototipo dei soggetti realisti e populisti futuri, è il canto del cigno di quello che potremmo chiamare il periodo Lumière. Il film si riallaccia a* L'Assassinat du Duc de Guise, *dello stesso Grotteau. Che differenza con la* Demande en mariage interrompue, *puro esempio del realismo dei film Pathé dopo il 1901, donde nasce, per il contrasto fra lo stile di Zecca e l'imitazione dei trucchi di Méliès, il surrealismo!*

Molto diversa sarà la caratteristica della scuola Gaumont. I film di questa società, diretta da un ingegnere con l'aiuto della sua segretaria, Alice By, divenuta direttrice di produzione, sono immersi in un'atmosfera leggera e fino al 1918 la caratteristica della produzione de la Marguerite è la finezza, in contrasto con quella specie di pesante forza che la Maison Pathé conserverà anche alla Société Cinématographique des Auteurs et Gens de Letters. Malgrado queste sfumature e come testimoniano tutti i film proiettati, le due case hanno un carattere comune, l'attaccamento al naturalismo, esterni e interni si giustappongono nella

successione dei piani, e il progresso vi si esprime in una verità che è pari alla realtà. In tal modo si produrranno capolavori come la seconda versione di Victimes de l'alcool, *diretto da Gerard Bourgeois, rifatto dopo dieci anni dal film firmato da Brotteau nel 1911. Vi si ritrovano tutte le situazioni del primo film, sviluppate su ottocento metri di pellicola, con un'intensità, una potenza, un rilievo che constringono all'ammirazione. Confrontando i due film vediamo quello che il cinema ha guadagnato e quello che ha perduto in dieci anni: l'estrema naturalezza della recitazione degli interpreti del film del 1901 che non hanno l'aria di recitare e si contentano di vivere. E' la differenza fra lo stile Lumière e lo stile Pathé.*

Per gli spettatori italiani il film di Bourgeois evocherà certamente Sperduti nel buio. *E' impossibile infatti non associare i due film malgrado tutta la differenza di genio che separa l'opera di Martoglio da quella di Bourgeois.*

Aver portato a Sperduti nel buio *è la migliore giustificazione della scuola francese, la migliore spiegazione del suo primato mondiale durante gli anni intorno al dieci.*

Il cinema deve alla Francia il mondo fantastico di Méliès, lo sviluppo del realismo e del naturalismo; e gli deve allo stesso tempo la nascita del film d'arte dal momento in cui L'Assassinat du Duc de Guise *mostra la strada a Pastrone e a Griffith. Ma quello che per molto tempo il cinema francese ha ignorato è che il* burlesque *non era nato negli Stati Uniti ma a Parigi e che, dopo la prima serie dei film comici che inizia con* L'Arroseur arrosé *per giungere a* 10 Femmes pour un mari, *si assiste allo sviluppo di una scuola comica che troverà sin dal 1907 il suo Auguste in Boireau, l'imbecille borioso che rompe tutto, prototipo dello Chaplin cattivo delle prime comiche; e in Max Linder il giovane elegante la cui comicità nasce dal contrasto fra il personaggio credulo e le circostanze che lo obbligano a tutte le acrobazie dello spirito. Egli sarà la guida di Chaplin, quello che lo rivelerà a se stesso.*

Intorno a Max, che non cessa di affermarsi e di perfezionarsi, di unire la risata e la comicità diretta alla finezza delle osservazioni piú sottili, si raccoglieranno centinaia di film, immaginati fra gli altri da Durand e Bozetti, oltre che individualità comiche come Rigadin, Auguste Bourgeois o Onésime cascadeur *dell'assurdo, che mostreranno la strada a Mack Sennett.*

Nessun film può dimostrare l'importanza del cinema francese e il posto che esso occupava nel mondo come L'Enfant de Paris *di Léonce Perret. Questo regista è insieme il De Sica, l'Orson Welles, il Wyler, il René Clair e il Capra dell'epoca. Basta riportarsi ai cortometraggi di Griffith per comprendere allo stesso tempo i limiti e l'importanza di quest'opera. Ci si rende conto, vedendola, del parallelismo e della parentela che esiste fra il cinema d'allora e quello d'oggi. E' questa*

parentela quella che ci permette di giustamente apprezzare queste opere misconosciute ancora venti anni fa.

Nel 1910, malgrado le apparenze, il cinema si è arrestato; continua, sí, a progredire, ma in definitiva su un solo piano, puramente tecnico e materiale. In questa specie di stabilità, dovuta a un concetto ristretto del cinema, i registi, prigionieri di una concezione immutabile e di una convenzione da cui non pensano neppure di poter uscire, hanno una sola possibilità: allungare il metraggio, rendere piú raffinata la vicenda o perfezionare tecnicamente l'interno stesso dell'immagine. Quelle sapienti composizioni in profondità, quegli effetti di illuminazione destinati a allargare il campo, a dargli rilievo, quelle ricerche che ci sorprendono tanto piú in quanto avevamo creduto che fossero quelle del nostro tempo, quella volontà di attenersi a un ambiente reale ogni volta che sia possibile, di girare in interni veri ogni volta che la impressionabilità della pellicola lo permette, preoccupazione che credevamo fosse l'apporto del cinema contemporaneo, tutto questo Perret lo ha scoperto e cercato scientemente, pensando cosí, insieme ai suoi colleghi, di progredire. Ma come tutto questo è al di qua del gesto di un Griffith, che rompe le pastoie della miopia cinematografica e costruisce un'arte nuova giuocando con i rapporti dei piani e facendo del cinema un'arte di montaggio!

Magnifico monumento del cinema francese nel 1910 per l'arte di questi registi, L'Enfant de Paris *è tipico di un cinema incatenato dallo spirito di un'epoca incapace di liberarsi di un passato che gli è estraneo, di una tradizione letteraria e teatrale che solo Méliès e Cohl avevano superato.*

Piú significativo ancora è Le Vendemiaire *di Feuillade, con i suoi paesaggi veri, le sue grandi descrizioni documentarie, i suoi interni veri. Questo film concepito come un grande affresco, col partito preso di avere un soggetto fatto apposta per evitare tutto quello che poteva obbligare a girare in studio, ci appare come il canto del cigno della scuola naturalista degli anni intorno al dieci.*

Possiamo senza timore qualificarlo come neo-realista. Ne ha tutte le caratteristiche piú essenziali: Feuillade ha scientemente circondato i pochi attori professionisti di una massa di attori presi dalla vita. E la presenza di questi personaggi che sono sullo schermo quello che sono ogni giorno assorbe la recitazione dei professionisti.

Diventati invisibili grazie a loro, gli attori fanno corpo con la vita. Lo stesso avviene in Travail *di Pouctal, in cui gli operai di Creuzot danno una densità umana che è l'essenziale del film.*

In Vendemiaire *Feuillade usa per la prima volta la tecnica imposta dalla rivelazione americana. Abbandona il piano fisso che accoglie la scena nella sua totalità e in cui il solo movimento dell'attore crea il cambiamento di piano. Feuillade non aveva mai sofferto di questa*

convenzione di cui aveva saputo trionfare grazie al suo genio del movimento cinematografico a tal punto che lo spettatore d'oggi arriva a dimenticarla guardando i suoi film. Ma si vede bene in Vendemiaire *perché questi grandi pionieri del vecchio cinema francese stanno perdendo piede cosí rapidamente nel totale sconvolgimento delle concezioni cinematografiche, e perché, dal 1919, retrocedono al punto da diventare le* têtes de turcs *delle giovani generazioni. Essi sanno adoperare i piani ma non hanno capito la nuova etica, la profonda ragione d'essere dello smembramento dei piani. Se ne sono serviti — e sempre con moderazione — per metter in valore l'arte dell'inquadratura ma non hanno visto nulla della sintassi di Griffith, degli orizzonti che essa apriva.*

Ben diversamente accade a quelli della prima avanguardia; con loro tutto cambia, il cinema francese, sulla base delle nuove leggi inventate da Griffith, passa da scoperta a scoperta ed estende l'indagine del cinema tanto lontano che giunge fino a far uscire l'immagine dalla convenzione dello schermo rettangolare.

Con Lumière l'immagine della vita basta che si animi per imporsi al mondo.

Con i grandi pionieri dello spettacolo cinematografico per colpire l'immaginazione del pubblico basta fondere il reale delle scene naturali con la convenzione delle scene di studio, basta dar vita con l'attore all'irreale di una situazione per dare l'illusione della sua realtà, basta esser forti e sinceri nel riso o nel dolore per soggiogare gli spettatori.

Il cinema tenta adesso la conquista di una suggestione totale raggiunta con il potere del ritmo e dei giuochi di luce, vuole toccare tutti i sensi con la forza quasi musicale delle immagini, vuole magnetizzare gli spettatori.

Sarà questo il compito delle scuole europee, svedese, francese, tedesca e sovietica. Ma è a Parigi che toccherà l'onore di aver aperto nel 1915, con Gance e La Folie du Docteur Tube *l'era del cinema soggettivo. E' a Parigi che, dopo la proiezione di* Forfaiture, Mater Dolorosa *e* La 10 Symphonie *stabiliranno dei rapporti fra l'espressione cinematografica e l'espressione musicale, è a Parigi che, per la prima volta, il film cesserà di essere un dramma muto per diventare una sinfonia visiva.*

La concezione musicale del cinema è la conseguenza diretta della concezione ritmica che ne aveva Griffith. Dal 1917 al 1922, Gance ha sempre davanti agli occhi il romanticismo di Beethoven. L'esempio di Debussy e il ricordo degli impressionisti farà nascere l'impressionismo cinematografico che vuole suggerire tutto con la legge del montaggio e del movimento. Sono i francesi i primi che smembreranno sempre di piú i piani fino a ridurli a pochi centimetri di lunghezza, i francesi

che riveleranno il significato degli angoli di ripresa, i francesi che li trasformeranno in ideogrammi e parleranno del linguaggio cinematografico. Cosí si svilupperà, dal 1919 al 1924, un movimento parallelo all'espressionismo tedesco eppure profondamente diverso; finché, nell'arte di Murnau, le due scuole si fonderanno.

La parola « impressionista » è stata scritta e pronunciata sin dal 1919 per La Fête espagnole; *e non è solo per la tecnica a piccoli tocchi che i maestri dell'impressionismo hanno ispirato ai cineasti degli anni intorno al venti. Li hanno aiutati a vedere. Niente è piú lontano da un film di Epstein o di l'Herbier, di René Clair o di Feyder, di un film di Feuillade o di Perret; niente è piú vicino alla loro concezione dell'angolo di ripresa, piú cinematografico di certi quadri di Degas o di Toulouse-Lautrec.*

Fièvres *di Louis Delluc,* Eldorado *di Marcel l'Herbier,* La Souriante Madame Beudet *di Germaine Dulac, formano una trilogia che mostra tutte le varianti delle ricerche della prima avanguardia, caratterizzano perfettamente il periodo di genesi dell'impressionismo francese e la loro datazione testimonia della priorità della Francia in quelle stesse ricerche. Se* La Souriante Madame Beudet *è il primo classico francese di questo periodo, le altre due opere sono opere di gestazione e di esplorazione; donde la loro forza e il loro merito, donde la ragione per cui l'abbiamo scelte invece di altre opere piú tardive.*

La Roue *di Abel Gance segna pure una data essenziale : quella della scoperta del montaggio breve che sconvolse il cinema mondiale. Ed è allo stesso tempo l'ultimo film di questa scuola romantica che aveva dal 1916 al 1918 preceduto la tappa dell'impressionismo consapevole.*

Non a caso abbiamo voluto proiettare Eldorado *nella copia dell'epoca, con l'apparato dei suoi viraggi e delle sue tinte sapienti. L'Herbier ha colorato le sue immagini in un senso Rimbaldiano per aggiungervi il valore emotivo del colore come ha studiato l'accompagnamento musicale riuscendo a fare del suo film un'opera completa. Ha voluto un clima sonoro, uno stretto legame fra la musica e l'immagine; per questo ha usato la partizione originale di Marius François Gaillard. Ogni personaggio, ogni luogo dell'azione ha il suo leit-motiv musicale e la musica cessa di essere una musica di scena per diventare un elemento di piú nella sinfonia del film.*

Coeur fidèle *è il film espressionista per eccellenza, dove per la prima volta l'avanguardia francese si è completamente realizzata; sarete tutti impressionati da questo film che solo per caso evoca la scuola sovietica. Preannuncia Podovkin e Eisenstein : essi hanno attinto tanto da questo film che da* La Roue.

Gance e Delluc hanno preparato L'Herbier e Dulac; e tutti e quattro hanno permesso Epstein. E' per merito loro che il cinema cambia aspetto, a Mosca e a Berlino prima, a Hollywood poi, attraverso Ber-

lino; l'impressionismo francese raggiungerà il suo culmine verso il 1927-28; il triplice schermo di Abel Gance sembrava, ancora pochi mesi fa, una scoperta senza avvenire: ma ecco che ci si ritorna e che il cinema ripone in quella stessa scoperta tutte le sue speranze. Ché, dopo essersi chiuso come nel 1908 in una convenzione soffocante, il cinema prova di nuovo il bisogno di dissodare il suo terreno, di lanciarsi avanti come si erano lanciati gli uomini degli anni intorno al venti. E' per questo che siamo ridiventati oggi tanto sensibili alle opere dell'impressionismo francese.

Nello stesso momento in cui l'impressionismo trionfava dell'incomprensione del pubblico con la Roue *e* La Souriante Madame Beudet, *cominciava a manifestarsi una corrente avversa, confusamente sentita come necessaria, che sembrava dedicarsi interamente allo sviluppo della struttura, voleva di nuovo dare la priorità allo sfondo. Feyder e René Clair furono i pionieri e i promotori di questo ritorno al classicismo che saprà unire tutte le ricchezze del vecchio cinema naturalista a quella scoperta dalla prima avanguardia. Dal 1922 al 1927* Crainquebille, Visage d'enfant, Therèse Raquin *di Feyder,* Paris qui dort, Le Voyage imaginaire, Le Châpeau de paille d'Italie *di René Clair, risponderanno in Europa agli sforzi di King Vidor e di Clarence Brown.*

In Crainquebille *Feyder è impressionato dalle grandi scoperte della prima avanguardia. Sulla base di quelle scoperte compone la sequenza del «tribunale» che deve essere contemplata in ogni antologia del cinema soggettivo; ma è l'analisi psicologica, lo studio dei caratteri e dei costumi, la descrizione dei marciapiedi e delle strade di Parigi, in altre parole la risurrezione del naturalismo il vero grande avvenimento del film. E' dagli svedesi che Feyder ha tratto un incoraggiamento, un esempio; e insieme la certezza di essere sulla strada giusta. E' dal grande cinema primitivo, da Lumière, dai nostri vecchi* burlesques, *dalla metafisica del fantastico degli imitatori di Méliès che René Clair ha tratto la giustificazione della sua arte. In questo senso nessun film è piú significativo di* Le Voyage immaginaire. *Questo film di transizione nell'evoluzione di René Clair permette allo stesso tempo di sentire questo ritorno alla fiaba e di veder nascere, nel prologo e nell'epilogo, lo stile che sarà il suo stile definitivo dal* Châpeau de paille d'Italie *in poi. Questo stile si realizza completamente ne* I due timidi *in cui René Clair giuoca e ironizza con tutte le scoperte della prima avanguardia. Per quanto sia Baroncelli quello che ha insegnato il mestiere a Clair che lavorò con Feuillade solo quando quest'ultimo era già completamente corrotto, è difficile per lo spettatore della retrospettiva non evocare durante la proiezione dei* Due timidi *i film delle prime esperienze e soprattutto le commedie di Feuillade. René Clair è veramente la prova della costanza del cinema francese.*

Ménilmontant *di Kirsanoff, per essere quello che nella storia del cinema si chiama l'opera di un momento, è uno dei capolavori del neoclassicismo ed ha lasciato una traccia incancellabile nella memoria di molti. Cosí Brecht, piú di venti anni piú tardi, non poteva dimenticare la scena del « banco ». E' con tutta probabilità uno dei piú grandi brani d'antologia filmica in cui trionfa Nadia Sibirskaia per la sobrietà della sua recitazione e l'emozione che suscita.*

Girato per motivi d'ordine economico in interni veri delle strade di Parigi, con attori amateurs, *quasi non professionisti.* Ménilmontant *si riallaccia interamente a* Vendemiaire. *Questo tratto comune ci permette cosí di sentir meglio tutto quanto separa la sua concezione del cinema da quella di Feuillade. Come* La Souriante Madame Beudet, *il film è concepito per esser visto e capito senza sottotitoli; tre anni lo separano da questo film, tre anni durante i quali la comprensione del cinema è diventata piú grande permettendo a Kirsanoff di non sovraccaricare le sue immagini, di usare un linguaggio meno simbolico e piú ricco di sfumature di quello di Dulac.*

Qui potrebbe arrestarsi la storia del cinema muto francese. In questa gestazione di uno stile nuovo che prepara la strada al cinema parlato. Ma se René Clair e Jacques Feyder sono i due giganti di questo stile nuovo, i giovani ancora esitano, attratti a volte dalle ricerche della prima avanguardia, portati dalla loro stessa educazione a sentirsi piú vicini Feyder e a Clair.

Fra questi Renoir, Grémillon e Cavalcanti, di cui Rien que les heures *ha preceduto di un anno* Ménilmontant.

E' cosí che essi sono a volte neo-classici, come Renoir in Nana *e in un altro film come* La Petite Marchande d'allumettes, *consacrandosi alle ricerche formali e poetiche della prima avanguardia.*

Les Gardien de phares *di Grémillon si pone al punto di congiunzione di queste due influenze. La sceneggiatura è di Feyder e Feyder è il maestro di Grémillon che non riesce tuttavia a dimenticare di aver debuttato nel cinema con un film poetico e simbolista,* Tour au large, *onde si ritrovano in un solo film immagini che ricordano* Eldorado *accanto ad una potenza espressiva di una drammaticità che si riallaccia all'intensità di* Visage d'enfants .

Siamo all'ultima punta del muto. Tutto sarà sconvolto dal parlato e i nuovi venuti saranno costretti a confrontarsi con dure realtà. Tuttavia, a fianco di questi professionisti del cinema, il cinema francese ha visto sorgere un intero gruppo di pionieri. Gli uni percorrono le strade dei cortometraggi della realtà che sono forse quanto il cinema francese ha dato di piú forte; e questa nuova tendenza del cortometraggio si rinforzerà sotto l'influenza del « cine occhio » *di Vertoff segnando un nuovo punto di partenza nella storia del cinema mondiale.*

Gli altri non hanno potuto dimenticare Méliès; di qui lo sviluppo di tutti quei cortometraggi d'invenzione poetica, cosí caratteristici della seconda avanguardia del cinema francese.

La loro influenza, pur meno profonda di quella dei cortometraggi della realtà, non è stata meno sensibile; e ha saputo come quella conquistare e improntare di sé il cinema mondiale.

E' cosí che il cinema muto francese si conclude con il trionfo di Bunuel. Lo stesso anno George Méliès, strappato dalla sua bottega della stazione di Montparnasse, esce dall'oblio; tutti i cineasti, tutti i critici, tutti quelli che sentono il valore del cinema, lo salutano come il padre della settima arte. Per costoro, in tutta la cinematografia anteriore al venti, eccezion fatta per quel ricordo storico che è Lumière, non esiste prima di Griffth null'altro di valido oltre Méliès e Max Linder. Questo punto di vista spiega tutto, spiega quella nuova concezione del cinema che sembra trionfare per sempre nel momento stesso in cui Il cantante di jazz *sta per sconvolgere tutto e tutto rimettere in questione: tanto che dopo dieci anni di parlato nessuno potrà non riconoscere l'importanza storica, il valore del cinema francese degli anni intorno al 1910.*

Henri Langlois

Gli inventori, i primitivi e i pionieri

Il cinema francese da Jules Marey a Max Linder (1880-1916)

Nella corsa all'invenzione del cinema, che si disputò nel diciannovesimo secolo, la Francia non fu la sola a mettere in linea i suoi concorrenti, ma molti furono i francesi che apportarono perfezionamenti decisivi alla tecnica e all'arte nascenti.

Il fisiologo Marey presentò per primo, nell'ottobre del 1888, un apparecchio cronofotografico da cui derivarono tutte le moderne macchine da presa. Nel 1892 il suo discepolo Demeny effettuò la proiezione animata di visi in primo piano, mentre il geniale artigiano Emile Reynaud dava, al museo Grévin, la prima di una lunga serie di rappresentazioni con i disegni animati del suo « Teatre optique ».

In seguito, quando la commercializzazione delle pellicole perforate di Edison dette il segnale della tappa decisiva nell'invenzione del cinema, Louis Lumière, precedendo i suoi concorrenti Demeny, Léon Bouilly, Joly, e altri, fu il primo a dare in Francia rappresentazioni di fotografie animate. Ben presto questi spettacoli ebbero un successo universale e segnarono l'estensione del *cinema* nel mondo. Non è a caso che su cinque continenti dozzine di nazioni abbiano adottato i termini *cinema, cine* o *kino,* tutti piú o meno direttamente derivati da *cinématographe* (parola di origine greca creata da Louis Lumière) per designare un nuovo spettacolo, una nuova industria, una nuova arte.

L'azione degli inventori francesi non è finita con il *Cinématographe Lumière,* e non è inutile ricordare, nel 1953, che il cinema panoramico integrale, che copre non un triplice schermo ma la completa circonferenza dell'orizzonte, fu mostrato dal pittoresco Grimoin Sanson all'esposizione universale del 1900. Tuttavia con le rappresentazioni organizzate dai Lumière al Gran Café, alla fine del dicembre 1895, s'apre l'era degli industriali, degli artigiani, dei commercianti e (talvolta) degli artisti. Il primo posto non è piú tenuto dagli apparecchi ma dai film.

* * *

Charles Baudelaire, che disprezzava la fotografia, meravigliandosi nel 1852 dei giuocattoli a disegni animati creati dagli artigiani parigini, non sospettava che quelle modeste immagini mobili avrebbero sconvolto il ventesimo secolo. Eppure quei lavori artigiani contenevano in germe la fioritura poetica e veridica di Emile Reynaud. I suoi straordinari disegni animati a colori e in tre dimensioni dovevano raggiungere il loro apogeo con l'indimenticabile *Autour d'une cabine* (1894). La nuova ricreazione poetica del mondo che ne farà Georges Méliès seguirà dei mezzi analoghi, dopo che Louis Lumière avrà trionfato dappertutto dimostrando che il cinema può *saisir le vif*, registrare la vita e l'aria del tempo.

Lumière, formando gli operatori del suo *cinematografo,* creava senza saperlo un nuovo mezzo di espressione: il documentario di infinite varietà. Quando le necessità del *reportage* fecere superare lo stadio elementare della fotografia animata, l'elemento pratico del racconto portò gli operatori Lumière a impiegare i primi elementi della sintassi del film. Gli spettatori del *Grand Café,* buttandosi indietro sulla loro poltrona per non essere schiacciati dalla locomotiva del *Train entrant en gare de la Ciotat,* rendevano un primo omaggio ai mezzi drammatici contenuti nello sfruttamento della « profondità del campo », e alla creazione di una terza dimensione data dal movimento. L'operatore Promio si vede imporre, nella primavera del 1896, la prima carrellata dalle gondole di Venezia al largo del Palazzo Ducale. Con i suoi compagni Mesguiches, Perigot, Doublier, Moisson, Sestier e altri dieci, egli contribuisce a creare, empiricamente, il montaggio. Prima del 1900 l'esperienza del racconto filmato, nella forma piú elementare, ha permesso di creare i tre mezzi fondamentali dell'arte del cinema: il montaggio, il movimento di macchina, l'utilizzazione della profondità del campo. Mezzi che tuttavia il vero creatore del racconto romanzesco del cinema, Georges Méliès, rifiuterà di sviluppare e quasi di adoperare.

Nel 1896 il mago di Montreuil debuttava come imitatore di Lumière. Ma ben presto la sua vera personalità si rivelò in antagonismo con quella dell'inventore di Lione. Méliès, riprendendo i trucchi dei fotografi o degli artigiani della lanterna magica, definí e creò una tecnica che dovrà fornire mille inflessioni e possibilità ai film futuri. Inventò la *regía,* che presuppone la sceneggiatura, gli attori, il teatro di posa, le scenografie, i costumi, il trucco, i macchinari, procedimenti disdegnati da Louis Lumière. Méliès creò l'attualità ricostituita attraverso la regía, e aprí la strada al film appoggiandosi alla Storia, come a un nuovo genere di documentario. Con metodi in apparenza ingenui o paradossali il suo *Affaire Dreyfus* (1899) riportò sulla *Fin du*

siècle e la sua realtà sociale moltó piú dei deliziosi quadri intimisti che costituirono la parte migliore di Louis Lumière. Il primo aveva ricreato la verità, il secondo si era contentato di registrarne meccanicamente certe apparenze.

Méliès, che insiste ad ogni occasione sul « realismo » penetrante dei suoi « quadri » è anche un poeta. Méliès non si contentò di riprendere e magnificare gli ingenui prodigi teatrali dello Chatelet. Egli portò nell'infanzia di un'arte di cui è il piú legittimo creatore, tutti i prestigi del meraviglioso infantile.

Mephisto Méliès prodiga in *Le 400 coups du Diable, Faust, Barbableu, Voyage dans la Lune, Illusions fantastiques, Le mille et une nuits o La Fée Carbosse,* la sua miracolosa ingegniosità, la sua eleganza, il suo spirito parigino, il suo gusto della precisione, il suo senso del ritmo. Nella casa di vetro edificata a Montreuil, il suo genio creò, come in un vaso chiuso, un universo meravigliosamente omogeneo, ma che tuttavia non può essere dissociato dall'epoca 1900 di cui egli è il riflesso ingenuo e ironico.

Méliès artigiano dalle capacità universali fu anche artista cosciente del suo ruolo, il padre di un'arte nuova. Egli è come quei primitivi del quattrocento che, trascrivendo le leggende dorate di un antico e meraviglioso mondo cristiano, dettero il quadro della loro epoca. Il primo regista non ebbe soltanto la freschezza dell'Angelico, ma la tecnica lo interessò come la prospettiva. Paolo Uccello della prospettiva, egli ritrova il vigore di Piero della Francesca, schiera dei cortei di ricchi come Carpaccio, crea il suo mondo personale con il rigore degli affrescatori di Ferrara, e sa mantenere un tono popolare diretto come i pittori dei cofani fiorentini.

L'altro grande primitivo francese, Ferdinand Zecca, cominciò con l'imitare Méliès ma per opporsi a lui cosí come *Le voyage dans la lune* si contrappone a *L'arrivée d'un train à la Gare de la Ciotat.* Spesso piú plebeo che popolare, Ferdinand Zecca possedeva un vigore che trascendeva la sua volgarità. Quello che fu dopo il 1900 il direttore della produzione Pathé, plagiò tutti. Lungi dall'essere un artista individualista, egli fu un impresario di spettacoli in cui venivano largamente impiegati i « negri ». Un esercito di operai lavorò alle sue produzioni in serie. Grazie a lui il teatro di posa diviene un'officina di film. Le grosse imprese fondate a Vincennes reclutarono il loro personale fra gli imbrattatele falliti, gli imbianchini, i proprietari di bistro, i giornalisti a due soldi il rigo, i relitti del caffè concerto, i mercanti da fiera, le comparse senza scrupolo. Questi pionieri furono persone grossolane e brutali come gli antichi cercatori d'oro, ma inconsciamente e loro malgrado scoprirono dei tesori diversi dai milioni di napoleoni, tesori che, monopolizzati da Charles Pathé, gli permisero di fondare un impero mondiale. I fabbricanti di Vincennes ascoltarono, senza trop-

pi intermediari o costrizioni, la richiesta del pubblico che li orientò e dettò loro nuovi generi. Grazie ai clienti dei baracconi da fiera, Zola e Hugo, divennero, dopo Perrault e Jules Verne, i patroni dell'arte del cinema (assolutamente incosciente della sua missione). *Les victimes de l'alcoolisme* nel 1902 ha trascritto in quadri viventi « L'assommoir »; piú tardi *La grève* o *Au pays noir* si ispirarono a « Germinal ». Il naturalismo letterario influenza profondamente il cinema drammatico nascente, mentre Lépine manda le *Fils du Diable* a fare la sua luna di miele a Parigi, a distribuire i confetti alla Barrière du Trone e a cenare in un *séparé* con le mondane.

Mèliès, da artista, aveva rischiato di irrigidire la favola imponendole delle regole troppo rigorose. Con i tecnici di Zecca la libertà del racconto arricchisce la sintassi, il trucco si installa nella vita quotidiana e trasforma ad ogni saluto il pretendente di una *Demande en mariage improvvisée*. Grazie a Bozetti, e piú tardi a Feuillade, grazie anche agli insegnamenti britannici, il meraviglioso tende a diventare stravaganza poetica e *gag* comica. Già Alice Guy, da Gaumont, aveva inserito nella vita contemporanea le *Aventures d'une tête de veau,* prima di arrivare alla favola con la *Legende des Phares.*

* * *

Il comico fu la piú feconda creazione dello studio Pathé. Usciti dagli almanacchi e dai giornali umoristici del calcio nel didietro e della piú grassa escatologia, i comici Pathé si raffinarono ben presto con l'esperienza e Max Linder fu formato da farse idiote come quella di Molière che esce dal teatro La Foire. Ecco l'allegra corte degli attori che furono formati a Vincennes da Zecca, Romeo Bozetti, André Heuzé, o da loro stessi: il nuovo Sciocco, André Deed (questo *Griboville* che diventa Cretinetti passando le Alpi) sfruttò le paste di crema e le stoviglie rotte, accumulò fino all'ossessione le *gag* piú meccaniche. Il *clown* Little Mortiz organizzò con la grossa Rosalie degli inseguimenti la cui stravaganza raggiunse il lirismo e annuncia per piú elementi Mack Sennet. Ma Max Linder e Jean Durand supereranno tutti i loro rivali.

Il personaggio di Max si trovò ben presto a possedere una vita indipendente da quella dell'attore Linder. Questo zerbinotto tirato a lustro con la sua canna, le sue ghette, il suo gilet fantasia, sia che volesse far bella figura o che sbagliasse pianerottolo, sia che facesse dello sport o che bevesse troppa china, rendeva piú comiche le sue disavventure con la sua dignità. Questo cavaliere ozioso serviva le belle come Lancillotto o Galahad. Diventò universale come Don Chisciotte, incarnando con ironia non l'ideale degli antichi Hidalgos, ma quello dei distinti *rentiers* che si trovano cosí spesso fra i francesi. L'ironia di Max Linder si esercitò contro di lui stesso. Egli si creò criticandosi. Il suo

tipo divenne ben presto cosí importante che Linder si può dire il maestro di Chaplin e Max il padre di Charlot.

Jean Durand fu, dal canto suo, il maestro di Mack Sennet e l'antagonista di Chaplin. Con lui la fuga nell'assurdo, già abbozzata da Bozetti o Feuillade, diventa una dottrina, un cartesianesimo paranoico, la distruzione dello spazio, del tempo, dell'uomo, a mezzo di un ragionamento spinto ai suoi estremi. Il suo delirio sillogistico trasforma in epopee comiche le farse da guitti. Durand, negli studi Gaumont, non sapeva tuttavia di preparare la meccanica sapiente che René Clair svilupperà in *Entr'acte* o *Paris qui dort*. Durand non aveva soltanto liberato la troupe di Montmartre dei suoi « Pouics ». Colui che insegnò all'America il senso del comico, le aveva anche imprestato i *westerns,* installando nella sua *Prairie en Feu* l'Arizona in Camargue.

Il trucco non era diventato soltanto effetto comico. Emile Cohl ne aveva tratto il modo di creare una nuova poesia plastica utilizzando il « movimento americano » della *Vitagraph* e certe scoperte del grande cineasta spagnolo Secundo de Chomon. Sfruttando il suo vigore di caricaturista, riuscí anche ad animare i disegni, i pupazzi, gli oggetti, a creare un mondo non meno personale e coerente (se pur meno esteso) di quello di Méliès. Come Jean Durand, anche Cohl deve essere situato in quella che (dopo di loro) fu chiamata l'avanguardia. La sua arte si fondò essenzialmente sulla metamorfosi, ed egli fu capace di creare dei tipi semplificando (per necessità) i tratti del suo disegno.

E' probabile che la tecnica di Emile Cohl, importata verso il 1912 negli Stati Uniti, vi abbia gettato le basi dell'espansione industriale di un Walt Disney. E' certo che la sua arte aprí la strada a Norman MacLaren e a Trnka, mentre Reynaud annunciò l'attuale sviluppo del disegno animato sovietico.

* * *

Il periodo in cui negli studi francesi si svolge l'essenziale del divenire cinematografico è un periodo incredibilmente ricco. La fiaba, la comica, i disegni e i fantocci animati, il dramma naturalista, i romanzi d'amore non furono solo abbozzati ma veramente sviluppati. Alle prime *Victimes de l'alcoolisme,* Gerard Bourgeois fece succedere nel 1911, con Pathé, le sue *Victimes de l'alcoolisme* in cui erano stati solidamente assimilati gli insegnamenti di Zola, di Antoine, e dei melodrammi dei sobborghi. In questi film è abbozzato una specie di neo realismo che dà un quadro spesso veridico della vita popolare parigina. Piú tardi un Léonce Perret saprà raccontare con uno stile superbo il suo *Enfant de Paris.* Mentre Griffith preludeva ancora vagamente agli effetti di *Intolerance,* il praticante Perret sapeva già uti-

lizzare tutte le forme della sintassi con un modernismo e una ricchezza incomparabili. Queste non mascherano tuttavia né la sua naturale volgarità, né la futilità conformista del suo romanzo d'appendice.

L'Omero francese del romanzo d'appendice non fu Perret ma Louis Feuillade. Col passar degli anni il riflusso del tempo permette di valutare meglio la sua statura. E, per il cinema mondiale dal 1910 al 1915, Feuillade ha l'importanza che ebbe un Griffith dopo la dichiarazione di guerra.

Il solo che stesse alla pari del maestro francese era stato, a Parigi, Victorin Jasset, pittore di ventagli, scultore, organizzatore di gigantesche pantomine, creatore poi con *Nick Carter* e *Zigomar* del romanzo poliziesco a episodi, con la sua tragicità quotidiana e la sua visione lirica della periferia e dei sobborghi. Ma questa curiosa personalità fu troppo presto troncata dalla morte mentre Feuillade poté svilupparsi pienamente da Gaumont.

Questo stilista, che scriveva direttamente sulla pellicola la sua lingua improvvisata, che possedeva una sobrietà e un classicismo quasi stendhaliano, doveva raggiungere il culmine della sua arte con i sei episodi di *Fantomas* (1913-1914) e le ventiquattro puntate dei *Vampires* (1915). Pochi film hanno esercitato un'influenza piú profonda sulla nascita della poesia d'avanguardia. I giovani Eluard e Aragon introdurranno allo stesso tempo nel loro Pantheon « Maldoror » e *Fantomas,* Musidora e Isidore Ducasse. Questo accostamento sarebbe sembrato singolare a Feuillade, colto, intelligente, ironico ma convinto di praticare un mestiere piuttosto che di creare un'arte e soprattutto un nuovo lirismo. Per importanti che siano i suoi romanzi polizieschi, modello dei *serials* americani, rappresentano nella sua opera solo una scommessa.

Questo vecchio giornalista, grande amatore di Tauromachia, si esercitò in piú generi che non lo stesso Zecca. Dopo aver debuttato nel 1905 da Gaumont come scenarista, eccelse ben presto nelle comiche a trucco (o senza trucco) e poi nella commedia di costume, drammatica o meno, mondana o meno. Cercò anche di portare sullo schermo lo spirito dei *boulevards.* Il suo *Jocond* e le *Soynètes* (farse) che fece interpretare al sorprendente Marcel Levesque preludevano alle comiche borghesi di un Capra o di un Lubitsch. Feuillade fece debuttare Arnaud, Durand, Perret, Emile Cohl, nonché René Clair. Scoprí venti vedette. Si credeva soltanto un maestro artigiano. Fu un grande artista.

* * *

Dopo il 1916 il declino (apparente) di Feuillade fu un'illusione ottica dovuta al declino (troppo reale) dell'industria del cinema francese. I favolosi profitti dei primi anni avevano guastato i finanziatori.

Essi avevano incassato con perfetta soddisfazione i loro milioni e si rifiutarono di mettere a rischio un solo luigi quando, dopo il 1908, si apre una dura competizione con i rivali danesi, italiani o americani. Quando la guerra precisò le minaccie straniere i banchieri scelsero di ritirarsi dal gioco. Intascarono le loro poste e i loro guadagni, si misero in disparte, dispersero alle aste pubbliche tutto l'apparato che aveva permesso al cinema francese di dominare, per dieci anni, nel mondo intero, l'industria, il commercio e l'arte del film.

Questi Arpagoni e la loro politica da usurai, avevano intralciato anche prima della guerra lo sforzo dei creatori. L'apogeo francese significava già nel 1908 il principio del declino, quando gli studi parigini operarono la rivoluzione decisiva del « Film d'Art ».

Il « Film d'art » fu la tappa indispensabile perché si creasse l'arte del film. Georges Hatot preludeva inconsciamente a questa nobilitazione del cinema quando dirigeva in uno studio improvvisato, per conto di Antoine, *La Mort de Marat,* il primo *Assassinat du Duc de Guise* o la prima *Passione* in otto episodi. Zecca accentuò il movimento con la *Passione* in parecchi episodi: gli ci vollero tre anni per realizzarla insieme a Lucien Nonguet. La ripercussione mondiale della *Passione* di Pathé fu incommensurabile .

Dopo il 1902 i collaboratori di Vincennes si mostreranno piú audaci di quel che fu Griffith nel 1912. Rivaleggiando con Zecca, Victorin Jasset introduce in un'altra *Passione* l'arte della grande messa in scena, mentre Feuillade abbordava *Les Sept Péchés Capitaux* e Etienne Arnaud *La Legende de Daphne.* Ci volle tuttavia la scossa data da *L'Assassinat du Duc de Guise* perché il film d'arte conquistasse la vittoria.

Venticinque anni fa si è potuto ridere di quegli attori e autori celebri che resero famoso quel film, ma nondimeno esso fu una tappa indispensabile per il cinema. Lo scenario di Lavedan, messo in scena e interpretato da Le Bargy, rivoluzionò le abitudini degli sceneggiatori e le regole dell'interpretazione.

Ma in Francia l'impresa del « Film d'Art » doveva decadere ben presto. Feuillade poté montare le sfilate sontuose de *La Chute de Bizance,* Réjane e Sarah Bernhardt « immortalarsi » sulla pellicola con *Madame san Gêne* o *La Dame aux camelias,* i finanzieri francesi erano troppo spilorci per permettere ai registi di mobilitare le folle e di impiantare grandi messe in scena. Si lasciò persino che l'Italia e l'America sfruttassero in esclusiva il repertorio francese e i suoi piú grandi soggetti. Capellani, Calmettes, Andreani non poterono seguitare la strada che essi avevano aperto e che condusse il grande Pastrone alla sua sorprendente *Cabiria,* che a sua volta apriva la strada al Griffith di *Intolerance.* La formula *drammi famosi, attori famosi* arricchirà Zukor e la Paramount, dopo aver dato in Europa i suoi

piú bei frutti a Copenhague, Roma o Torino. Ma senza *L'Assassinat du Duc de Guise* Griffith o Carl Dreyer non avrebbero potuto — essi lo dichiarano con forza — spiegare tutto il loro genio.

La guerra del 1914 affretta la decadenza di società già dimissionarie. La coorte dei pionieri si trovò ben presto superata dai prodigiosi risultati raggiunti dagli Americani tra il 1916 e il 1918. Poi verranno le successive rivelazioni del cinema svedese, tedesco, sovietico.

Quando a Parigi trionfavano *Les Mystères de New York,* quando il comico francese dava le sue ultime scintille con il triste Rigadin, si poteva credere che il cinema francese fosse per sempre distrutto e superato. Ma già Abel Gance, Marcel L'Herbier, Germaine Dulac (e ben presto Jean Epstein) cominciavano i loro primi lavori. Era finito per la Francia il tempo della supremazia internazionale, ma si andava formando e manifestando brillantemente, di generazione in generazione, fino ai nostri giorni, la scuola di Parigi.

Georges Sadoul

I classici francesi (1908-1915)

Nel 1908, il cinema francese era già uscito dal periodo dei primi balbettamenti e quell'anno doveva chiudersi con una prodezza carica di conseguenze e le cui ripercussioni non dovevano, d'altronde, esser tutte felici. Vogliamo alludere alla presentazione alla Salle Charras, il 17 novembre 1908, del primo film girato dalla società « Film d'Art », *L'Assassinat du Duc de Guise.* Fu un vero avvenimento per Parigi, ma ben presto quel film doveva assumere un significato che superava di gran lunga la sola cornice francese. *L'Assassinat du Duc de Guise* fece piuttosto rapidamente il giro del mondo e in molte occasioni apparve come un capolavoro. Il film di André Calmette, effettivamente, non somigliava affatto alle produzioni che uscivano in quella stessa epoca dagli studi europei. Grazie alla « Film d'Art » il cinema riceveva infine, con i creatori de *L'Assassinat du Duc de Guise,* la sua patente di nobiltà. Urtati e imbarazzati dalla volgarità degli spettacoli cinematografici, i fondatori della Film d'Art avevano deciso di dare al cinema la dignità che ancora gli mancava. Anche alla loro società davano un nome in cui, per la prima volta, la parola arte era accostata alla parola cinema. Sfortunatamente l'arte che quei produttori si proponevano di servire non era l'arte cinematografica, ma l'arte del teatro attraverso il cinema. Per tenere in piedi la loro produzione, i dirigenti della Film d'Art si rivolsero prima a Henri Lavedan, membro dell'Académie Française, poi, per l'interpretazione, ai componenti e agli allievi della Comédie Française (Charles Le Bargy, Albert Lambert, Gabrielle Robinne, Berthe Bovy), e infine a un musicista illustre, Camille Saint-Saëns, per la partitura che doveva accompagnare la proiezione del film. Cosí l'Académie Française, la Maison de Molière, l'Opéra e l'Académie des Beaux Arts si ritrovarono di punto in bianco nei titoli di testa di un film. Cominciava la riabilitazione del cinema, mentre si prospettava un movimento di snobismo in suo favore.

La preoccupazione d'arte che i dirigenti della Film d'Art s'erano imposta si traduceva non solo nella scelta degli autori e degli attori, ma anche nel gusto con cui erano curate le scene, che seguivano la piú pura e la piú fastidiosa tradizione teatrale e che oggi fanno sorri-

dere. Ma rappresentavano incontestabilmente un progresso su tutto quello che si faceva allora. Grazie a *L'Assassinat du Duc de Guise,* grazie anche ai film ulteriori della Film d'Art, meno celebri del primo (*Le Retour d'Ulysse* di André Calmette e *Le Baiser de Judas* di Armand Bour), il cinema lasciava la disonorante promiscuità delle piazze da fiera e si sollevava al livello del teatro. Tuttavia, con i membri della Comédie Française, l'attrazione teatrale aveva fatto irruzione negli studi. Si può dire quindi che l'azione intrapresa dalla Film d'Art e che doveva continuare per molti anni, costituiva al tempo stesso un progresso e un errore: un progresso perché costringeva il cinema ad elevarsi, ad evolversi e a tener conto di nuove contingenze, un errore perché poneva tale evoluzione sotto il segno del teatro invece di orientarla verso una verità personale a cui il cinema poteva pretendere.

Nella stessa epoca uno sceneggiatore della Pathé rapidamente promosso regista, Camille de Morlhon, tentava di trarre qualche lezione salutare dall'esperienza della Film d'Art. In quattro anni, fra il 1908 e il 1911, realizzò piú di trecento film di tutti i generi fra cui due o tre meritano d'esser considerati come « classici ». Un film di trecento metri, lunghezza esorbitante a quei tempi, *Semiramide* fece gran rumore nel mondo degli studi per il lusso della messa in scena. Vi si vedeva, fra l'altro, un balletto danzato sui bordi e nell'acqua di una piscina, balletto che costituiva certamente la prima apparizione sugli schermi delle bagnanti di cui Mack Sennett doveva piú tardi servirsi in modo tanto intelligente e popolare.

Nel 1911, Camille de Molhorn prese un'audace iniziativa: andò a realizzare numerosi film in Algeria (*Vengeance Kabyle, L'Ouled Narl,* fra gli altri), poi si interessò di nuovo al genere storico in cui ottenne almeno per due volte il massimo successo con *Le Collier de la Reine* e *Britannicus.*

Si deve dire per la verità che le opere di Camille de Morlhon conobbero il successo soprattutto in Francia e che non ebbero la diffusione mondiale de *L'Assasinat du Duc de Guise.* Sul piano internazionale la palma della popolarità negli anni che precedettero la prima guerra mondiale, spetta indiscutibilmente a Max Linder, prima vedetta comica, primo « tipo » dello schermo. Uno studio dettagliato della prodigiosa carriera di Max Linder sorpasserebbe i limiti di quest'articolo, ma che ci sia permesso di ricordare qui che egli si guardò bene dall'attingere la sua ispirazione dall'esperienza teatrale. Nemmeno per u nmomento, infatti, nei soggetti da lui immaginati, nella reictazione adottata, egli obbedisce a considerazioni d'ordine teatrale. Sempre istintivamente, Max Linder reagisce alla tendenza che comincia a farsi strada in quell'epoca, di confondere il movimento con la precipitazione. Nella sua recitazione, ci sono opposizioni e rotture di ritmo, ma né agitazione né gesticolazione disordinata. Prendiamo a prestito da Mauriche

Bardèche e Robert Brasillach questa conclusione: « Quali che siano i limiti dell'opera comica di Max Linder, essa non resta tuttavia meno singolarmente importante. Senza di essa non avremmo amato il comico di Buster, di Lloyd e persino di Chaplin. Max Linder ha insegnato loro molto. E rimane di una finezza veramente notevole. Con lui sparisce il solo comico dello schermo francese ».

Parallelamente alla *verve* comica di Max Linder si sviluppava una produzione sempre piú realista, che riportava le *tranches de vie* e la « vita com'è ». Cosí doveva essere fino al 1912, data in cui Louis Feuillade, direttore artistico di Leon Gaumont e uno dei difensori del realismo cinematografico, incontrava il successo e la popolarità in un campo che non ha niente a che fare con il « vero ». Due anni prima l'editore Fayard aveva lanciato la nuova opera di due giovani autori, Marcel Allain e Pierre Souvestre, che aveva immediatamente conquistato il grande favore del pubblico popolare: *Fantômas,* romanzo giallo. Dotati d'un'immaginazione eccezionale, gli autori avevano accumulato situazioni straordinarie, delitti complicatissimi, colpi di scena assolutamente inaspettati. L'eroe di queste strane avventure era un uomo che andava in giro avvolto in una cappa nera e che riusciva, malgrado il suo bizzarro abbigliamento, a farla sempre in barba alla polizia, in ogni luogo e in ogni circostanza. I personaggi che circondavano Fantômas erano degni di lui: il poliziotto Juve, il giornalista Fandor, simpatici tutti e due, Lady Baltham, gran dama straniera ed enigmatica, Hélène, figlia del bandito, piena di fascino secondo la vecchia tradizione romantica. Questi personaggi rispondevano a tutti i desideri, a tutte le esigenze del pubblico. Louis Feuillade sfruttò in modo ammirevole questo vecchio melodramma alla Pixerecourt che risuscitava i personaggi-simboli e la lotta romantica del Bene e del Male. Con *Fantômas,* il cinema afferma la sua superiorità spettacolare sul teatro; il film di Feuillade era infarcito di *clou,* uno piú sensazionale dell'altro: esplosione di una casà in piena Parigi, naufragio di un piroscafo, incendio di un albergo, autobus che irrompe in una banca, collisione di due treni, ecc. *Fantômas* segnava da solo la nascita di due generi: il film giallo e il film a episodi, due generi che dovevano piú tardi tornare dall'America con aspetti diversi. Grazie a *Fantômas,* Louis Feuillade fu il primo cineasta francese che ebbe un'influenza reale fuori delle frontiere del suo paese. Cinque anni dopo la rivelazione di *Fantômas* egli doveva rinnovare il suo successo con *Judex* e dare al cinema un nuovo eroe leggendario.

A fianco di Louis Feuillade, c'era, prima del 1914, un altro collaboratore di Léon Gaumont il cui nome merita largamente di esser messo in evidenza: Léonce Perret. Venuto dal teatro al cinema aveva girato molti film sia come attore che come regista e talvolta le due cose insieme. Si trattava per lo piú di drammi fra i quali *Le Geste* e

Le Roman d'une Mousse ebbero il maggior successo. Al suo ritorno da Berlino, ove aveva realizzato molti film per la succursale di Gaumont, ebbe l'ispirazione di consacrarsi a un genere piú piacevole, piú gaio.

Dopo qualche brancolamento, scopre la propria personalità e anche il segreto del successo, cercando di stabilire un legame costante fra l'artista e il suo pubblico. Decide dunque di incarnare in tutti i suoi film lo stesso personaggio, quello di un ragazzone pieno di buoni sentimenti, meno spavaldo e piú borghese del Max di Linder, e che ha proprio quel tanto di malizia necessaria per non passare per un imbecille. Dopo aver dato il proprio nome al personaggio, Perret ebbe il gran merito di capire che la commedia, secondo l'espressione di Canudo, non è soltanto « un'azione che finisce bene, ma piuttosto un'azione scenica, piacevole e intima fra persone della vita corrente. « Ogni film di Léonce Perret — sono troppo numerosi per citarli tutti, ma bisogna ricordare soprattutto *Les Epingles, Les Bretelles, Léonce voyage, Léonce veut se marier, Léonce veut maigrir, Le coeur de Léonce* e *Léonce aux Bains de Mer* — era dunque una piccola *tranche de vie* trattata con buonumore e talvolta con una punta di ironia e di fantasia. Nella serie « Léonce » non ci sono corse né inseguimenti. Ci sono invece molte discussioni coniugali e il personaggio femminile, creato per tener testa a Léonce, deve molto, quanto a malafede, alle creature testarde ma affascinanti descritte da George Courteline con tanta arguzia.

Nei film realizzati e interpretati dal 1910 al 1914, Léonce Perret ebbe successivamente per *partners* Valentine Petit (che era sua moglie e la sua collaboratrice), Fabienne Fabrèges e Suzanne Grandais. Quando ebbe condito in tutte le salse quel « bon gros patapouf » di Léonce, per riprendere un'espressione di un giornalista dell'epoca, quando ebbe presentato sotto tutti gli aspetti immaginabili — e persino con una salsa patriottica: *Léonce aime les Belges* — il suo personaggio simpatico con una *verve* piacevole e non priva di spirito né di gusto, Perret partí per l'America dove svolse un intensa attività di propaganda cinematografica in favore della causa alleata. Al ritorno dagli Stati Uniti si dedicò alla realizzazione di film piú ambiziosi.

Per aver creato tante piccole commedie, piene di freschezza e di originalità e spoglie di qualsiasi volgarità, per aver saputo creare un tipo che doveva rivaleggiare a lungo con Max Linder e Prince Rigadin, per aver mostrato che la Francia, paese della commedia, è capace di fare un film allegro senza grossolanità, Léonce Perret ha il diritto di occupare un degno posto nella storia del cinema francese di quell'epoca.

Charles Ford

L'epopea del "burlesque" francese

La saggezza delle nazioni, all'uscita delle Folies Bergères, dichiara gravemente che il francese è razionalista. Cioè Descartes. Allo stesso modo l'italiano ama le cavatine, e l'inglese, quando non naviga, ha dell'*humour*. In questo modo si conduce un po' troppo alla svelta al cimitero un genere cinematografico, chiamato comico, o *burlesque*, che ha brillato con grande sfarzo nella storia del cinema francese.

L'*humour* detto inglese, sostenuto da una lunga tradizione letteraria, anche senza parlare degli spettacoli popolari o del *music-hall*, dà al cinema comico anglosassone una specie di monopolio del *burlesque*, della stravaganza, o della satira, nella attuale produzione cinematografica. Ma è abusivo indurre dalla sparizione del film comico o *burlesque* francese una qualsiasi vocazione del genio cinematografico francese. Fra il 1945 e il 1953, non vi sono che tre film comici prodotti in Francia. Naturalmente, non si parla del *vaudeville* « néo-boulevardier ».

Tuttavia è impossibile concluderne che il cinema francese non ha la vena del comico. La storia del cinema *burlesque* è una *epopée-bouffe*, come si dice « opera buffa ». Una fioritura fantastica, un numero considerevole di talenti, dei film quasi innumerevoli, hanno illustrato questo genere nel corso dei primi quindici anni della storia del cinema francese. Questa età d'oro non si è mai ripetuta, senza dubbio, ma alcune tracce durevoli della sua esistenza perdurano ancora oggi.

La storia del cinema *burlesque* francese comincia esattamente allo stesso tempo della storia del cinema *tout court*, e appena fissata la tecnica cinematografica nasce il *gag*, derisione della visione realista del mondo di cui si vuol fare la legge del cinema. L'*Arroseur arrosé*, seguito da altri dieci film, *Le Faux cul-de-jatte, La Bataille d'oreillers*, ecc. sono le prime maglie di una catena ininterrotta. I titoli e i temi dei film comici del 1896-97 si ritrovano tutti nella produzione industriale del *burlesque*, dieci anni dopo. La farsa, la perversione della funzione degli oggetti, ed infine l'inseguimento, sono immediatamente utilizzati.

L'apparizione infine dei due primi grandi attori comici della storia del cinema mondiale, André Deed e Max Linder, avrà per resultatò la produzione di film *burlesques* ad un ritmo assolutamente stupefacente. Il pubblico e il mercato di questi film si allarga, allo stesso tempo che si-manifestano i talenti piú diversi. La fantasia, la satira sotterranea e il non conformismo che fanno sí che al teatro del « Guignol » si desidera vedere colpito il gendarme perché nella vita avviene il contrario, si sbrigliano con tutta libertà. Bisognerebbe citare venti nomi, cento titoli. Gli storici seri, anche loro, ci si perdono un poco. Rigadin, Romèo Bosetti, Calino, Little Moritz e Rosalie, Onésime, Robinet, Casimir, Zigotto, Teddy, sono di un'incredibile fecondità e, cosa strana, mentre oggi un film comico ne richiama subito un altro, i loro film, malgrado la permanenza di certi temi, malgrado le « serie », hanno ciascuno un profumo bizzarro di individualità.

La guerra, la fuga dei capitali, una certa stanchezza forse delle *équipes* sottomesse a un ritmo troppo vivo, provocano nel 1914 un brutale colpo d'arresto. Senza dubbio il cinema burlesque americano non ha atteso questa battuta d'arresto per esistere. Invero le discussioni sulle filiazioni, i « c'ero prima di voi » delle polemiche cinematografiche o letterarie non hanno molto interesse. Dicendo che il cinema americano ha beneficiato di un vero « transfert », non intendo diminuire il merito e la gloria di Mack Sennett o di Chaplin. Tuttavia bisogna accorgersi che i poliziotti grotteschi, costante dello spirito del *burlesque* americano degli anni 1910-20, escono direttamente dai film di Pathè.

In breve, dopo la guerra 1914-18, i begli anni di facilità e comodità sono scomparsi. Senza dubbio, ancora Max Linder, senza dubbio René Clair, senza dubbio infine Pierre Prévert, hanno tentato, avendo quasi tutti contro, di farli rinascere. Il tentativo piú sistematico e piú coraggioso di mantenere la tradizione francese del *burlesque,* quello di Pierre Prévert, i cui *L'Affaire est dans le sac, Léonard,* e *Le Voyage surprise* ne segnano le tappe, ha cozzato su una potente barriera innalzata dai feudalismi della cassaforte, della sciabola e della sottana.

Non esiste l'ispirazione, ma l'ordinazione di un film, ed è un fatto che l'ordinazione di un film *burlesque,* in Francia, non avviene piú. Il cinema *burlesque* francese è impossibile che muoia? Errore. Può morire benissimo, soffocato sotto il coperchio. Coperto di gloria, ricco anche lui di una tradizione venerabile, il cinema comico francese non ha piú che un soffio di vita dopo le grandi battaglie sostenute .

Ma si tratta di un moribondo il cui volto ha poche rughe.

Pierre Kast

Abel Gance

Di tutti i cinasti francesi Abel Gance è certamente — a mio avviso — il maggiore. Se insisto su questa affermazione, che non è del tutto personale, è perché bisognerà bene, un giorno assai prossimo, rendere giustizia a colui che fu anche dopo venti anni il piú criticato e svalutato di tutti i registi francesi.

La sua opera, insieme variata e multiforme, è cosí vasta, e i suoi film cosí numerosi, che una semplice nomenclatura che si volesse rendere esatta e cronologica rischierebbe molto di sorpassare il quadro del presente articolo.

Non cercherò pertanto di rintracciarne l'evoluzione nè di seguirne minuziosamente la curva. Mi contenterò di ricordare che dopo una carriera teatrale compromessa da una laringite cronica, al momento in cui componeva poemi e tragedie e tentava di prendere la propria rivincita creando ciò che non poteva interpretare, Gance debuttò nel cinema — attorno al 1910 — scrivendo dei piccoli scenari per Gaumont e Pathé.

Dopo *Paganini* e *Le Crime de gran-père,* realizzati da Louis Feuillade; dopo *Molière* dove, diretto da Lónce Perret, interpretò lui stesso il ruolo di Molière giovane; dopo molti altri film tra i quali *Cyrano et D'Assoucy, Un Clair de lune sous Richelieu, Le Tragique Amour de Mona Lisa,* girati da Albert Capellani alla S.C.A.G.L. - Pathé, Gance trovò in Louis Nalpas, che dirigeva allora la casa « Film d'Art ». un consigliere comprensivo che seppe dargli fiducia e facilitarlo nei suoi primi passi. Il suo scenario *L'Infirmière,* realizzato da Pouctal, aveva ottenuto un grande successo, e Louis Nalpas l'autorizzò a realizzare lui stesso il successivo, a condizione che fosse girato in otto giornie con una spesa di 5.000 franchi. Gance aveva acquistata una certa padronanza del mestiere seguendo la ripresa dei suoi soggetti ed aveva anche idee molto personali sulla regía. Cosí girò il suo primo film, *Un Drâme au Chateau d'Acre,* che conteneva dei primissimi piani che furono tagliati su richiesta degli esercenti. *Le Masque d'horreur,* che girò, poi, con De Max, fu puramente e semplicemente ritirato dalla circolazione a causa del suo carattere « troppo singolare, ed estraneo alle norme vigenti ».

Siamo alla fine del 1912. Gance, deluso e credendo d'essersi sbagliato, abbandona provvisoriamente la regía. Durante due anni assiste Pouctal al « Film d'Art » e termina una commedia che Sarah Bernhardt si dispone a presentare. Ma scoppia la guerra ed è mobilitato. Non riprenderà la propria attività che un anno dopo, in seguito a riforma. Frattanto ha visto film stranieri, soprattutto americani, nei quali ha ritrovato ciò che lui stesso faceva, avendo la riprova che vedeva giusto. Il cinema, questa volta, lo appassiona. Tutto è ancora da fare in questo campo in cui si copia servilmente il teatro invece di cercare il senso della nuova arte.

Tornato al « Film d'Art » nel 1915, ottiene da Luois Nalpas l'autorizzazione di fare un film sperimentale, un film di prestigio, sfuggendo a tutte le regole come a tutte le convenzioni. Ed è la volta della *Folie du docteur Tube*, storia di un sapiente un pò pazzo che, riuscito a scomporre i raggi luminosi, vive in un mondo di strane deformazioni. Per questo film il regista impiega specchi deformanti, dissolvenze, e tutto un giuoco di prismi che compongono immagini al tempo stesso comiche e allucinanti. Per la prima volta sullo schermo, e per mezzo di procedimenti puramente visivi, traduce una visione personale del mondo e delle cose, una visione gratuita, senza dubbio, ma curiosa, originale, e che rivela alcune delle possibilità fondamentali del cinema. Si grida « al pazzo! », e lo scandalo è tale che nessuno osa fare uscire il film, che resta chiuso negli armadi della casa produttrice.

Gance, accorgendosi che aveva scelto una falsa strada di fronte agli esercenti, ora non fa piú che film a buon mercato, melodrammatici, dove tuttavia si afferma uno stile inconfondibile. Sono, nel 1915 e 1916, *L'Enigme des dix heures, La Source de beauté, Le Fou de la falaise, Le Périscope, Ce que les flots racontent, L'Héroïsme de Paddy, Strass & C.ie, La Fleur des ruines*. Poi, nel 1917, dopo *Les Gaz Mortels* e *Barberousse,* le cui qualità formali sono un po' piú evidenti, è la volta di *Le Droit à la vie* e *La Zone de la mort,* nei quali tenta di esprimere delle idee, e il piú visivamente possibile.

I film americani, tuttavia, hanno abituato il pubblico, nonché gli esercenti, ai primissimi piani, al montaggio e agli effetti visivi. Gance può allora continuare le proprie ricerche e riprendere le proprie idee.

Da cinque anni, si sforzava invano di far trionfare le proprie concezioni personali. Il cinema non lo interessava veramente che nella misura in cui poteva lavorare con tutta libertà. Ma che cosa poteva fare con un programma imposto? Che cosa poteva rispondere a un produttore che gli diceva: « Giratemi un romanzo d'avventure di mille metri e, soprattutto, niente psicologia. Soltanto un bel dramma, terribile, e che finisca bene »? Costruiva i suoi film come un muratore che alza un muro.

Tuttavia, nel 1918, una volta di piú, il sagace Louis Nalpas gli lasciò carta bianca. Su uno scenario scritto in tre giorni, fece allora *Mater Dolorosa,* un film di gran successo che apportava al cinema francese il senso del ritmo drammatico insieme alla scienza della illuminazione e all'arte di significare o suggerire attraverso la semplice mobilità delle luci o delle ombre. *Forfaiture,* anteriore di due anni e che doveva apportare una simile rivelazione, era in Francia ancora uno sconosciuto. Non si potrebbe pertanto parlare di una qualsiasi influenza, ma soltanto di una somiglianza di ricerche; poi fu la volta della *Dixième symphonie,* che sviluppava tutti questi apporti, cercando un piú sapiente equilibrio, e che valse a Gance prestigio e notorietà.

Infine fu l'apogeo e la gloria, con *J'accuse* nel 1919, *La Roue* nel 1920, *Napoléon* nel 1927. Poi, il declino. Dal « parlato » in avanti, Gance non ha piú diretto che opere contestabili, ma il piú delle volte obbligato, e non ha piú potuto ottenere il credito che gli avrebbe permesso di realizzare le « visioni grandiose » che la sua immaginazione gli proponeva e che sole erano alla altezza del suo genio, come delle sue capacità.

* * *

Tuttavia, se Abel Gance è grande, non è soltanto per i film che ha realizzato, e cioè per i valori imperituri di capolavori in sé che questi film potrebbero avere e che certamente non hanno. (Non ignoro, di tali opere, né la ampollosità, né la grandiloquenza, né il gongorismo, né talvolta il cattivo gusto). Ma, ben piú, per tutto ciò che egli ha legato a noi, per tutto ciò che ha dato di possibile e di realizzabile, di esprimibile per mezzo del linguggio cinematografico.

Dovrò ripetere con Jean Epstein : « L'opera di Gance è magnificamente imperfetta, intera, parziale, bollente, instabile, precipitosa, eccessiva, viva in fine. Certi eccessi costituiscono un'altra misura, e la misura non è che il bello sarchiato per i cuori mediocri » ?

Tuttavia Gance è venuto in un tempo in cui i cineasti creavano piú « pezzi di cinema » che film. Sia perché la tecnica non permetteva né di approfondire né di seguire i dettagli e le modificazioni psicologiche dei caratteri sia perché il soggetto troppo superficiale non dava presa ad alcuna significazione possibile nell'ordine dei valori umani. Qua e là, soltanto alcuni passaggi piú adeguati potevano essere risolti, espressi totalmente, permettendo di spingere fino alla fine. Donde il fatto che non resta piú gran cosa, oggi, della maggior parte dei film muti, ed anche di certi film parlati (l'eccezione conferma la regola) se non si tratta che di qualche pezzo di antologia.

Al di fuori dunque di questi frammenti che la loro stessa perfezione e il loro totale equilibrio salva da ogni invecchiamento, non resta della

Roue, ed anche di *Napoléon,* che un pò di noia distillata in belle immagini. Ma qui, quanti frammenti sono di alto valore!

In fin dei conti, non si tratta qui di definire ciò che può essere un capolavoro, ma di sapere, anche nello stato attuale del cinema, che cosa può essere un artista di genio, un creatore autentico. E di mettersi d'accordo. Artista di genio, creatore autentico, è colui che compone un'opera compiuta, solida, perfettamente equilibrata, e che il tempo risparmierà, ma la cui perfezione non è dovuta che alla sapiente messa a-punto di tutto ciò che gli altri hanno fatto prima di lui? O colui la cui opera confusa, ineguale, imperfetta, ma costantemente effervescente, lascia intravedere delle pietre preziose? Colui che passeggia senza fatica nel giardino delle perfezioni o piuttosto quello che gli ha dato la chiave che gli ha permesso di accedervi?

Il grande artista, voi direte, è soltanto quello che si mostrerà capace d'essere l'uno e l'altro. Senza dubbio, se si tratta di un'arte finita, conosciuta, che ha equilibrato i suoi canoni e le sue leggi. Ma in un'arte in formazione, come è il cinema, la cosa è pressoché inconcepibile. Da quando il cinema esiste non potreste trovarne piú di dieci, e i piú perfetti non sono quelli che hanno dato di piú. E poi, ai tempi del muto, ogni scoperta, per farla valere, esigeva di essere compiuta per sé stessa, quasi sempre a scapito dell'insieme.

A quelli dunque che non giudicano il valore di un artista che sulle qualità compiute di un'opera « in sé », e che rifiuterebbero ancora, a Gance, la considerazione che merita, io consiglierei di vedere i passaggi essenziali della *Roue* e i trittici di *Napoléon*: particolarmente « la partenza delle armate d'Italia » e quelli che furono ritirati dall'autore come inutili, drammaticamente parlando, ma che sono forse i piú belli: *Le Bal des victimes, Le Mur des ôtages,* e *La Mer,* che si annoverano ancora oggi tra i maggiori capolavori del cinema lirico.

Mentre viene scoperto, tutto a un tratto, l'interesse per lo schermo largo (perché i commercianti se ne impadroniscono e ne fanno una ragione di interesse) venticinque anni dopo che Abel Gance ne dimostrò tutte le possibilità plastiche, dal semplice panorama fino al quadro triplo che permetta la giustapposizione e lo sviluppo parallelo di tre « spazi » differenti, cosí come tutte le risoluzioni ritmiche di un contrappunto reale (cioè armonico e non piú soltanto melodico) fra i differenti quadri e la loro durata relativa, non si può non ricordare ciò che il cinema, e coloro che lo fanno, debbono ad Abel Gance. Una semplice enumerazione varrà piú del piú laudativo elogio.

Dopo Griffith, creatore geniale e « padre » del linguaggio cinematografico, due uomini hanno avuto la prescienza del cinema: Canudo ed Elie Faure. Due altri ne furono i primi teorici, anche prima di Eisenstein e di Pudovkin: Abel Gance e Jean Epstein. Il primo sopratutto nei suoi film, il secondo sopratutto nei suoi scritti.

Un pò dopo Thomas Ince, ma ancora nell'ignoranza di quel che si faceva, parallelamente, oltre Atlantico, Gance comincia per apportare il senso dell'immagine considerata come *valore plastico*. Poi il senso drammatico della luce, della ellissi e della abbreviazione.

In seguito, con *La Roue* (di cui si potrà dire che, durante dieci anni, tutto il cinema europeo — ed anche sovietico — si svilupperà all'ombra di questo film chiave), furono: non il montaggio (breve o lungo, come è stato scritto a torto, perché quella è opera essenziale di Griffith) ma, *a partire* dal montaggio, lo sviluppo di una *metrica visiva* e della struttura del rapporto semplice delle immagini nella loro durata relativa. Una sorta di codificazione e di esame ragionato di ciò che Griffith aveva fatto intuitivamente su dati empirici. E, ben inteso, a partire da queste nozioni elementari, l'istaurazione, infine possibile, di un ritmo cinematografico. Si sa quali sviluppi insieme teorici e plastici dovevano derivarne in seguito.

Ugualmente, il *cinema soggetivo,* cioè la camera in prima persona, ci fa partecipare alla visione intima di uno qualsiasi dei personaggi. E' necessario sottolineare il suo interesse e il posto preso fin dall'ora per l'alternanza dei piani «oggettivi» e dei piani «soggettivi» in qualsiasi film? In *Napoléon,* Gance sviluppa ancora la sua tendenza, che è di «fare dello spettatore, finora passivo, un attore». A questo scopo comincia per generalizzare il carrello togliendo la camera dal treppiede per situarla sia sul dorso di un cavallo, sia in una barca, sia su traini scivolanti a tutta velocità, su cavi d'acciaio che permettano di oltrepassare fosse e avvallamenti ecc.; sia, piú sovente, su una piattaforma su cui è collocato l'operatore, che si sposta fra gli attori e le comparse, diventando cosí «personaggio del dramma». Per la prima volta le macchine da presa, usate fino allora mediante manovelle, erano comandate da motori elettrici. Per la prima volta esse furono fornite di visori sincroni che permettevano una messa a punto ad ogni momento della ripresa: il che può sembrare elementare oggi, e che tuttavia costituí una piccola rivoluzione, a quell'epoca.

L'impiego dei teleobbiettivi fu ugualmente generalizzato e per la prima volta, molto prima di Orson Wellés, Gance utilizzò obbiettivi grandangolari che permettevano di abbracciare la totalità di una scena larghissima con un insignificante rinculo dell'apparecchio.

Non tornerò ancora sul trittico. Finirò segnalando le due ultime trovate tecniche di Gance, che risalgono l'una e l'altra a piú di dieci anni fà: il *rilievo sonoro,* di cui si parlò molto quando Walt Disney l'applicò, due anni dopo Gance, e per la prima volta in America, nel suo film *Fantasia,* effetto che è una delle forme del cinema di domani. Ed il *pittografo* che permette di ottenere i campi lunghi nitidi quanto i primissimi piani — cioè che permette la profondità del campo e la sua utilizzazione per fini drammatici o estetici: procedimento molto

piú semplice e razionale di quello, difficile a maneggiare ed esclusivamente fotografico, di Gregg Toland.

Non so che cosa sarebbe diventata *La Divine Tragédie,* alla quale Gance ha lavorato per molti anni senza potere, in fin dei conti, realizzarla. Senza dubbio essa avrebbe avuto molti errori, molte ampollosità, molte debolezze. Ma sono persuaso che questo film avrebbe fatto fare, una volta di piú, un passo da gigante al cinema, là dove tanti poveri capolavori per persone pallide affermano il loro ristagno non nutrendosi che del lavoro altrui.

Infine, poiché io ho avuto l'inestimabile vantaggio di fare i primi passi all'ombra di Abel Gance e di poter mettere il naso un pò dappertutto durante il suo *Napoléon,* non posso terminare questo articolo senza dire quale prodigioso dominatore di folle egli era allora, ed è forse ancor oggi. Non dimenticherò mai quelle giornate di Termidoro girate allo studio di Billancourt, dove durante quindici giorni si dividero duemila figuranti, di cui la maggior parte erano operai delle officine Renault, allora in sciopero - là giunti al solo scopo di fare un « cachet », e che non si potevano sospettare di debolezza verso una arte né verso un regista di cui, dopo tutto, avrebbero potuto burlarsi — acclamarlo invece con « evviva! » e « bravo! » deliranti dopo ogni scena, ed ogni giorno, come se ogni volta si svegliassero da un sogno straordinario dopo essere stati trasportati da lui in un momento reale della storia.

In nessun studio e in nessun film, poi, io ho rivisto la stessa cosa.

Jean Mitry

Louis Delluc

Louis Delluc appartiene, per la storia, a quell'epoca 1918-1924 che si è convenuto ormai di chiamare « l'epoca eroica del cinema ». Egli ne è dunque uno degli « eroi », e il piú rappresentativo, per quel ch'egli ha manifestato di attività ardita, e talvolta pericolosa, in favore del riconoscimento, soprattutto da parte di quegli stessi che ancora lo misconoscevano, del valore artistico, sociale, umano del nuovo mezzo d'espressione, e in favore altresí della sua qualità « francese », perché, secondo le sue stesse parole, spesso ricordate: « Che il cinema francese sia cinema! Che il cinema francese sia francese! »

Louis Delluc era nato nel 1891 a Caduin, in Dordogna. Giovanissimo, era già animato da una grande curiosità intellettuale. La sua naturale sensibilità si era ravvivata e arricchita non soltanto al contatto della natura — egli amava profondmente il natío Perigord e il paese basco, sua provincia di elezione; ma anche al contatto di tutte le manifestazioni dello spirito nel campo della creazione artistica. Fin dal liceo aveva scritto poemi, drammi, novelle, racconti. Frequentava con passione i concerti, i teatri, i musei. Era destinato all'insegnamento, e frequentò le Normali Superiori. Ma a diciott'anni decise di abbandonare gli studi « per scrivere ». Cominciò con articoli su argomenti teatrali, con ritratti di attori, perché sempre piú cominciava ad aspirare a successi di autore drammatico. Divenne a poco a poco intimo di alcuni dei piú celebri attori del tempo, e, per non citare che questi, dei fratelli Monnet e di Max, al quale doveva poi dedicare un libro (« Chez de Max »). Faceva rappresentare uno dei suoi lavori (« Francesca ») al Théatre du Pré-Catelan, si entusiasmava per i Balletti Russi di Serge Diaghilev, diventava redattore capo della rivista teatrale « Comoedia Illustré ». La sua attività era tanto piú soprprendente — aveva vent'anni — in quanto egli conservava una salute delicata. Non fu chiamato sotto le armi che assai tardi, e durante la guerra. Era già conosciuto a Parigi per la sua collaborazione a numerosi giornali e riviste: il suo stile personale, elegante, ricco di umore guascone aveva attirato l'attenzione. Delluc, tuttavia, aspirava sempre piú a scrivere per il teatro, poiché egli possedeva in ampia misura, con l'osservazione drammatica nutrita di osservazione, il senso del dialogo vivente. La sua facilità

spiega il numero relativamente considerevole di scritti ch'egli ha lasciato. Romanzi: « Monsieur de Berlin », « La guerre est morte », « La danse du Scalp », « Le secret du confessional », « L'homme des bars », « Le journal d'une manicure », « Le dernier sourire de Tête brulé »; saggi critici: « Cinéma et C. ie », « Photogenie », « Charlot », Drames de cinéma », « La jungle du cinéma » ... Il fatto è che Louis Delluc, dopo aver disprezzato o ignorato il cinema, come la maggior parte degl'intellettuali d'allora, aveva avuto la rivelazione di *Forfaiture* e d'*Intolerance,* film venuti dall'America durante la guerra.

Con quella lucidità che caratterizzava la sua intelligenza, Louis Delluc aveva d'un tratto intuito tutte le ricchezze da scoprire e da rivelare nel corso di quella nuova e prodigiosa avventura moderna che stava cominciando. Diventato redattore in capo di *Film,* la piú importante delle riviste cinematografiche dell'epoca, si assicurò la collaborazione di scrittori come Colette, Jean Cocteau, Louis Aragon ... Le sale cinematografiche piú importanti non erano ancora che sale « di quartiere », a Parigi. Il Colisée, che doveva diventare il cinema di Louis Delluc, ch'egli avrebbe frequentato quasi tutte le sere e dove avrebbe organizzato delle « presentazioni » di film per lottare contro le esigenze dei mercanti, era l'unica sala aperta sugli Champs Elysées. Louis Delluc, nello stesso periodo in cui fondava il primo autentico cine-club e il suo giornale settimanale, prima di far apparire « Cinéa », cercava di trovare lui stesso i mezzi per produrre dei film. Aveva scritto il soggetto di *La fête espagnole,* realizzato da Germaine Dulac e interpretato da Eve Francis, della quale il teatro di Claudel aveva rivelato il talento e la bellezza, Eve Francis che era diventata la moglie di Louis Delluc e che si sarebbe ritrovata in *La femme de nulle part* e in *L'inondation.*

Era l'epoca in cui Abel Gance proclamava: « Il tempo dell'immagine è venuto »; il tempo in cui Canudo battezzava il cinema « settima arte » e pubblicava il suo libro « L'usine aux images », adunando attorno a sé artisti come Gromaire, Fernand Léger, Mallet, Stevens, musicisti quali Honegger, Ravel, Rolland Manuel, Jaubert, scrittori come Elie Faure, Alexandre Arnoux, Blaise Cendrars, Jean Cocteau, Jean Prévost ....

Ma è a Louis Delluc che risale l'autentica creazione della critica cinematografica, con le sue cronache sul quotidiano « Paris-Midi » dal 1919, prima che intraprendesse egli stesso la realizzazione di *Le silence,* poi di *Fièvre* (1921), che, assieme a *La Roue* di Gance, *El Dorado* di Marcel L'Herbier, *Paris qui dort* di René Clair, *Coeur fidèle* di Jean Epstein, resta particolarmente rappresentativo delle tendenze e delle ricerche di quella « avanguardia » all'epoca dell'impressionismo francese. E nello stesso momento, o quasi, in cui si rivelava l'espressionismo tedesco (*Das Cabinet des Dr. Caligari*), dopo i primi capolavori americani d'Ince e di Griffith, i Chaplin e i film svedesi?

Louis Delluc aveva un senso della realtà e lottava come nessun altro contro lo spirito mercantile e speculatore dei mercanti. Riusciva sempre ad aver ragione degli scoraggiamenti dei momenti di disperazione. Ma questi avrebbero avuto ragione della sua salute, contro di lui. I suoi volontari soprassalti costavano caro alla sua « povera carcassa », com'egli diceva, e cosí pure le sue delusioni per l'avventura: perché, sotto un'apparenza scettica, talvolta sotto un falso cinismo, egli nascondeva la sua passione romantica. All'epoca di *Fièvre* egli aveva gridato: « Il cinema è degli spiriti giovani. Tutto quel che non è giovane non vi si trova a suo agio! » Ed egli si trovava davvero a proprio agio, in quei teatri Gaumont ghiacciati dal freddo del febbraio 1921, quando girò *Fièvre* in dieci giorni, grazie all'aiuto benevolo di un'*équipe* di cui facevo parte anch'io, vale a dire quasi interamente composta di suoi amici e delle loro donne, al fianco di Eve Francis, di Gaston Modot, di Van Daël, di Footit che doveva morire poco dopo ... E in un solo ambiente chiuso ... O profondità di campo, già allora! Tutto ciò è esemplare dell'entusiasmo e della combattività che si manifestavano allora non soltanto nei circoli, nei gruppi, ma ogni giorno di piú nelle sale stesse, dove i piú arditi si confondevano col pubblico popolare per invitare energicamente gli spettatori a fischiare i film brutti e ad applaudire quelli buoni. Louis Delluc aveva proclamato anche che « i maestri dello schermo sono quelli che parlano a tutta la folla ... ».

* * *

Fu dopo aver realizzato *L'Inondation,* nella primavera del 1924, che Louis Delluc morí. Aveva dunque trentatré anni. Il cinema indubbiamente si era accaparrato la parte migliore della sua esistenza. Un clima nuovo si era creato, che avrebbe permesso al film muto i suoi sviluppi piú caratteristici, con le nuove opere di Abel Gance, di Marcel L'Herbier, di Jean Epstein, di René Clair, di Jacques Feyder, e poi di Jean Renoir e Jean Vigo. Un clima nuovo che avrebbe consentito inoltre l'apertura a Parigi (14 novembre 1924) del primo cinema specializzato, ad opera di Jean Tedesco, in quella sala del Vieux Colombier, già resa illustre dall'opera di Jacques Copeau.

Un nuovo periodo della storia del cinema francese stava per incominciare, per amplificarsi, certo, per affrontare l'aspetto sociale dei problemi, soprattutto per porre la questione del realismo, ma che indubbiamente non sarebbe stato quel che effettivamente fu senza l'azione e l'esempio di Louis Delluc, poeta, drammaturgo, romanziere, critico e « cineasta » infine, secondo la parola da lui stesso inventata.

Léon Moussinac

Quella che fu chiamata "la seconda avanguardia francese"

Le storie — e particolarmente quelle del cinema — sono molto pericolose: sotto il ptetesto della « verità storica » esse semplificano, generalizzano ed etichettano avvenimenti complessi che non sono per nulla dei fatti isolati e sospesi nel tempo. Cosí noi abbiamo preso l'abitudine di dire « la prima avanguardia francese », « la seconda avanguardia francese », e d'inserire, nell'una o nell'altra, tutto quel che ci pare.

Sempre secondo i manuali, questa « prima avanguardia » ha inizio nel 1915 e termina verso il 1923, per cedere il posto alla « seconda », la quale a sua volta avrà fine con l'avvento del sonoro. La verità non è cosí semplice, e, lasciando ad altri lo studio della « prima avanguardia » (che inizia, a mio avviso, con il « Film d'Art »), io ritengo che la « seconda avanguardia » non fa che concretizzarsi nel 1923. Ma le sue autentiche radici si trovano già in Emile Cohl, Méliès e Feuillade.

D'altronde, facciamo rapidamente una indispensabile differenziazione. Vi son *due* « seconde avanguardie », una essendo il seguito dell'altra. La prima deriva direttamente dalla « prima avanguardia ». Poichè ciò sembra piuttosto complicato, mi spiego: Delluc, Dulac, Epstein, Gance, L'Herbier, ecc., volendo protestare contro il « cine-romanzo » (forma tuttavia compiuta e perfetta dell'espressione puramente cinematografica), *inventarono* la « prima avanguardia » che doveva esprimere i sentimenti « umani » con dei mezzi « nuovi » E poiché i sentimenti umani dovevano all'occorenza esseri tradotti da Bourget, passiamo ai mezzi nuovi (inventati — occorre ripeterlo? — da Méliès, Porter, Griffith e qualche altro). La tecnica invase gli schermi, la camera torturata finí per essere strabica e claudicante, ma tali eccessi, a causa del loro giansenismo, condussero alla liberazione del cinema, respingendo i « soggetti psicologici », gli « anedotti umani », e l'arte. Cosí nacque la « seconda avanguardia francese », o meglio il suo primo periodo. La tecnica serviva a Dulac, Gance, ecc., a render meglio gli « stati d'animo ». Essi trasformavano l'oggetto per creare « atmosfere

letterarie ». I loro allievi (i primi campioni della « seconda avanguardia francese ») trasformarono l'oggetto per il solo gusto della trasformazione. Stupiti, essi si trovarono allora dinanzi a un mondo nuovo, sconosciuto — ma pur sempre composto dei medesimi elementi — che offriva immense possibilità poetiche. Gli oggetti usuali, trasfigurati, resi irriconoscibili, diventavano esseri misteriosi che l'occhio scopriva per la prima volta. Grazie ai *mascherini,* ai *flou,* alle *sovrimpressioni,* agli obbiettivi *deformanti,* grazie al montaggio e ai vari trucchi, le casseruole, i fiammiferi, le spille, i muri delle strade, gli alberi prendevano la loro rivincita sui « soggetti », imponevano un nuovo stile al film. Tutti i film di questo genere, facessero o no appello alla musica e all'orchestrazione musicale, sono l'equivalente della pittura non figurativa. Si diede a tal cinema il nome di cinema *puro* o *assoluto.* I suoi principali rappresentanti sono Henri Chomette, Fernand Léger, Eugène Deslaw e Germaine Dulac.

Quest'ultima, transfuga dalla « prima avanguardia », si occupò sopratutto dell'interpretazione visiva di pagine musicali (*Disque* 927, da Chopin, *Arabesque,* da Debussy, *Thèmes et Variations,* ecc.). Qui, niente soggetto; ma una orchestrazione dell'immagine, un ritmo musicale conferito a oggetti inanimati e trasfigurati, questo era il fine artistico perseguito.

Fernand Léger e Dudley Murphy fecero, con *Ballet mécanique,* un film « pittorico ». Gli elementi dei quadri di Léger si animarono ma la pittura statica di Léger non poteva offrire alcun interesse cinematografico.

Henri Chomette, fratello di René Clair, non essendo né musicologo né pittore, ma cineasta, realizzò dei film ancora piú *puri* e che presentano un indubbio interesse. *Jeux des reflets et de la vitesse* e *Cinq minutes de cinéma pur* restano ancor oggi gli esempi piú riusciti del cinema *assoluto.*

Il movimento fu pure la forza motrice di Eugène Deslaw il quale, in *Les Nuits électiques* e piú ancora in *La Marche des machines,* cercò di scoprire un ritmo puramente cinematografico rendendo astratte le forme concrete. In *La Marche des machines* Deslaw sottolineò mediante il montaggio i rapporti che esistono tra il movimento delle macchine e l'atto sessuale.

Queste astrazioni, per interessanti che fossero, conducevano verso un vicolo cieco. Le trovate tecniche, le truccherie, i nuovi ritmi non potevano bastare indefinitamente a se stesse. Allora intervennero dei cineasti appartenenti a movimenti letterari, i quali si servirono di quegli apporti, ridonando al cinema la sua ricchezza principale, l'indissolubile unione forma-contenuto. Fu questo il secondo periodo della « seconda avanguardia francese », a cui possiamo dare il nome di *dadaista* e *surrealista.*

I dadaisti superarono l'*astratto* per raggiungere un *non senso* rivoluzionario e umoresco, senza piú eliminare l'oggetto ma distruggendo l'idea che gli uomini se ne facevano. L'*humour* e la negazione teorica riacquistavano i lori diritti. Il movimento dada, rappresentato in Germania da Richter e da Eggeling, conta in Francia tre cineasti: Man Ray, Marchel Duchamp e Francis Picabia.

Picabia, collaborando con René Clair, realizzò il celebre *Entr'Acte* (1924), destinato a servir da intermezzo al balletto « Relâche », presentato nel 1924 al Théâtre des Champs Elysées. Fu un autentico piccolo capolavoro, e i suoi due realizzatori, aiutati da tutti i loro amici, si abbandonarono a un divertito gioco del massacro, calpestando le idee costituite e serie. Non si tratta di una mistificazione, come tanto spesso si è preteso. Sotto le immagini sacrileghe, sotto le associazioni di idee e d'immagini, si celava un alto grido di rivolta e un immenso amore alla vita e alla gioia.

Man Ray e Duchamp fanno da tramite fra il dadaismo e il surrealismo. I primi film di Man Ray (*Le Retour à la raison,* 1933, *Emak-Bakia,* 1927, *Le Mystère du Chateau de Dés,* 1929) sono i film di un grande fotografo che compie, con le sue brevi opere, degli atti di provocazione. Questi film infastidirono, e gli esteti non vi trovarono alcuna ricerca « artistica ». Man Ray distrusse il cinema « intellettuale » e, ciò facendo, cantò l'*humour*, la donna, la libertà. Il suo miglior film resta *L'Etoile de mer* (1929), illustrazione cinematografica di un poema di Robert Desnos. Dal dadaismo dei suoi film precedenti, Man Ray passa al surrealismo. Il suo scopo non è piú la distruzione. Una volta ottenuta la pulizia mediante il vuoto, Man Ray entra a piè fermo nella poesia. *L'Etoile de mer* è uno dei piú meravigliosi esempi di espressione cinematografica totale. La visione surrealista, fatta di libertà e d'amore, la sua prospettiva della vita e dei suoi lati piú disprezzati (sogno, immaginazione, premonizione, grandi correnti magnetiche) fanno di questo film un piccolo capolavoro.

Anemic Cinéma (1926) di Marchel Duchamp è un film inclassificabile. Tutto l'universo di Duchamp, il suo spirito profondamente surrealista e libero, sono espressi in questo film che impiega i suoi *roto-relief* e i suoi *dischi girevoli* cosí come alcune riprese dirette. Se mai un film ci ha trasportato *altrove,* esso è *Anemic Cinéma.* Trasportati dal movimento magico dei suoi specchi, noi *penetriamo nello schermo.* Mi è impossibile descrivere questo film (si può descrivere il surrealismo?); occorre averlo visto.

A partire dal 1926, i piú importanti film dell'avanguardia sono surrealisti o influenzati dal surrealismo, che scopre finalmente un terreno quasi vergine nel quale la sua immensa forza rivelatrice possa aprire delle strade sconosciute costellate di fuochi abbaglianti.

Nel 1927 Antonin Artaud concepí lo scenario di *La Coquille et le clergyman*. « Questo scenario — scriveva Artaud — non è la riproduzione di un sogno ... (esso) ricerca la fosca verità dello spirito in immagini nate unicamente da se stesse, e che non traggono il loro significato dalla situazione nella quale si sviluppano, ma da una sorta di necessità interiore e possente che le proietta nella luce di un'evidenza senza rifugio » (Nouvelle Revue Française, novembre 1927). Il film disgraziatamente fu realizzato da Germaine Dulac la quale stemperò la rivolta e l'erotismo forsennato di Artuad nella sua consueta « musicalità ». Malgrado ciò il film, presentato nel 1928, resta molto importante per la storia del cinema.

Nel 1929 il poeta Georges Hugnet realizzò (in collaborazione con Henri d'Arche) l'interessante *Perle,* film poetico, lento e ineguale, in cui si trovano alcune mirabili immagini di erotismo.

Il piú grande visionario surrealista del cinema è senza dubbio Luis Bunuel. Questo giovane spagnolo istallato in Francia fu assistente di Jean Epstein; si ritrova la sua impronta (riconoscibile fra mille) nello strano *La Chute de la Maison Usher.* Il suo primo film (soggetto scritto in collaborazione con Salvador Dali) fu *Un Chien andalou* (1928). In questo film, risultato della seconda avanguardia, esordio del cinema ferocemente surrealista, l'ingombrante tecnica si mette al servizio del contenuto per proiettarlo nelle sale con il vigore abituale delle opere surrealiste. I simboli freudiani, l'immensa potenza del sogno e dell'immaginazione (messi finalmente sul medesimo piano della realtà), lo scandalo, fanno cosí il loro ingresso trionfale sugli schermi. *Un Chien andalou* tuttavia non fu un successo pieno. Sbarazzatosi della personalità interessante ma reazionaria e chiassosa di Dali, Bunuel realizzò da solo il suo secondo film, *L'Age d'or* (1930). Egli seguí una strada del tutto diversa da quella che Dali avrebbe voluto intraprendere (« Secondo la mia idea, quel film doveva tradurre la violenza dell'amore impregnato dello splendore delle creazioni dei miti cattolici », S. Dali, « La vita segreta di Salvador Dali »).

L'Age d'or è una delle rare illuminazioni che il cinema ci abbia offerto. La realtà è colta a braccia piene, e la poesia, l'amore, la rivolta e l'*humour* fanno la loro prima cosciente apparizione nelle sale oscure.

Il cinema puro è morto. Ma prima di esalare l'ultimo respiro esso liberò il cinema dalle sue scorie letterarie ed estetizzanti, e permise quel vertiginoso (ma momentaneo) ritorno al contenuto. L'insegnamento di questa prima fase della « seconda avanguardia francese » fu salutare al cinema. Bunuel e alcuni altri grandi visionari se ne servirono per realizzare opere fanaticamente personali che affondavano le loro radici nella piú completa realtà. Il terzo film di Bunuel fu un

documentario, *Terre sans pain,* visione disperata di una delle regioni piú miserabili del globo: le Hurdès.

Prima di lui, un altro genio della macchina da presa, Jean Vigo, aveva girato il primo documentario « sgradevole » e sano: *A propos de Nice* (1929). La camera non si contentava piú di ricamare arabeschi, o di *vedere;* essa *entrava* nella vita, penetrava l'uomo e le cose per svelarne la ricchezza e lanciare dei gridi laceranti destinati a mutare la faccia del mondo, ad arricchire la vita, a liberare l'uomo.

Le monellerie, gradevoli a vedersi d'altronde, del genere di *Brumes d'automne* di D. Kirsanoff, erano relegate nel passato remoto, gli esercizi di stile e le gratuite acrobazie, gli stati d'animo di gente priva d'interesse cedevano il posto al solo autentico cinema, quello che ci *dice qualcosa.*

Dopo gli ultimi capolavori della « seconda avanguardia francese » il volto degli schermi (e forse del mondo) avrebbero potuto essere cambiati da cima a fondo; sventuratamente il parlato e i suoi dialoghi, il commercio e le censure s'incaricarono di porre una pietra tombale su queste speranze. Ma qui è sempre la medesima storia, la storia del piú incatenato dei mezzi di espressione: il cinema.

Ado Kirou

Jean Epstein

Taluni critici e storici del cinema tendono a credere che Epstein sia stato l'uomo di due opere: *Coeur fidèle* e *La Chute de la Maison Usher.* Si è dovuto attendere la sua morte e la retrospettiva dei suoi film per apprezzare al giusto grado il suo talento multiforme e le sue grandi riuscite, che formano un tutto organico lungo il corso di oltre ventitre anni.

Era nato a Varsavia nel 1897. Di formazione scientifica, egli prese contatto con il cinema impressionista francese incontrando Delluc, poi Gance, che girava *La Roue.* Aveva già pubblicato tre libri: « La poésie d'aujourd'hui, un nouvel état de l'intelligence » (1920), « Bonjour, cinéma » (1921) e « La Lyrosophie » (1922), saggi su quella filosofia del cinema ch'egli avrebbe sviluppato in seguito.

Nel 1922, una ordinazione dello Stato gli permise di fare, assieme a Jean Benoit-Lévy, un film su *Pasteur,* opera priva di grande interesse al giorno d'oggi, ma che conferiva una straordinaria vita plastica ad alcuni arnesi di laboratorio, come provette ed alambicchi. Un anno dopo intraprese *L'Auberge rouge,* da Balzac. Fu un film assai stilizzato e mirabilmente interpretato, in cui alcune aperture o chiusure di diaframma a iride su un gruppo di convitati a tavola sembrano apparentarsi, per l'atmosfera di pesantezza che vi regna, a *Schatten* (1921), di Robison. Poi, verrà *Coeur fidèle,* diventato oggi, per la sequenza soggettiva della festa da fiera, il « clou » tecnico archi-classico della storia del cinema. Ma vi è anche un'altra cosa. Vi è il volto mirabile di Gina Manès, e poi Marsiglia, città di « bistrots » e porto di evasione per quei viaggi esotici che avevano avuto inizio con *Fièvre* (1921) di Delluc, e che sarebbero continuati con *En rade* (1927) di Cavalcanti e con le opere di Marcel Pagnol. *L'Auberge rouge* e *Coeur fidèle* esercitarono una grande influenza sui cineasti del mondo intero. In Russia, per esempio, lo proiettavano ancora recentemente alla Scuola del Cinema a Mosca. Fu nel 1922 che Epstein realizzò *La belle Nivernaise,* tratto da A. Daudet, che è il corrispondente francese delle opere di Stiller. Benché appesantito da alcune inquadrature troppo lunghe, questo film, per le sue visioni di fiumi ed il personaggio del marinaio dalla figura sbilenca, interpretato da Max Bonnet, annuncia stranamente i battelli e il Michel Simon di *L'Atalante* (1934) di Vigo.

Nel 1924 Epstein fu assunto da Alexandre Kamenka e dagli emigrati russi dell'« Albatros »..Per essi realizzò *Le Lion des Mogols,* su soggetto e con l'interpretazione di Mosjoukin affiancato da Nathalie Lisenko. L'insieme del film naufragò, sommerso dalla noia che una corsa in automobile e un ballo mascherato riuscirono appena a dissipare qua e là. Con *L'Affiche* (1924), comincia ad avvertirsi il lato debole dei film di Epstein, la semplicità melodrammatica confinante con l'inettitudine, che si trova nei soggetti. Cosí i brani di buona fattura erano frenàti da soggetti inammissibili. Il 1925 vide il regista dedicarsi, su un soggetto della sorella Maria che era anche responsabile del soggetto del film precedente, a *Double amour* ch'egli stesso piú tardi qualificò « borghese ». Tuttavia, frammiste a scene pesanti, troviamo bruscamente delle buone invenzioni, come quel passaggio in cui Pierre Batcheff è in prigione con un altro detenuto e la paura s'impadronisce di lui, ed egli vede in sovrimpressione un mandolino che gira vorticosamente mentre un grosso topo bianco passeggia sulle sue spalle. Si ha l'impressione che Epstein faccia degli sforzi bruschi per liberarsi delle contingenze commerciali ma che vi ricada un momento dopo, abbattuto dalla mancanza di mezzi materiali. Quello stesso anno vedrà un suo grande successo: *Les Aventures de Robert Macaire,* girato tra i paesaggi e i castelli dei dintorni di Grenoble. E' un'ammirevole illustrazione del romanticismo movimentato, tinto di *humour,* come quell'apparizione di Sant'Antonio in compagnia del suo maiale. Jean Angelo, rimarchevole Macaire, contribuisce a far passare un soffio d'inquietudine e di autentica grandezza.

Mauprat, che Epstein realizzò nel 1926, da George Sand, soffrí parecchio a causa di alcune scene dal vero che i produttori non gli lasciarono girare. Le rovine furono troppo povere, i paesaggi troppo « boscaglia », ma restano alcuni movimenti di cavalieri ai margini di un bosco e delle scene nella sala di un castello che già annunciano *Usher.*

Six et demi onze (1926-27), giustamente definito dal suo stesso autore film « assai borghese », è forse la piú invecchiata tra le sue opere. Nel 1926 Epstein pubblicò « Cinématographe, vu de l'Etna », libro pieno d'interessanti riflessioni sui film che si erano visti in Francia fino a quell'epoca. *La Glace à trois faces* (1927), tratto da Paul Morand, provò che Epstein conservava la sua maestria per il ritmo delle immagini in una storia psicologica che conteneva una bellissima corsa in macchina.

L'anno seguente egli girò *La Chute de la Maison Usher,* avendo come assistente Luis Bunuel che aveva già lavorato con lui in *Mauprat.* *Usher,* per la sua atmosfera d'irrealtà, per il senso onirico delle sue immagini, il rallentato dei suoi movimenti, specie nelle scene della sepoltura, e per le scenografie di Kefer (già da due anni collaboratore

abituale di Epstein), resta un capolavoro. Da esso emana un'impressione di straordinaria musicalità. E ben l'ha capito Gaston Van Parys, che nella retrospettiva di Epstein a Cannes, nel 1953, lo ha fatto accompagnare da estratti di Ravel e di Debussy. Questo film, come la maggior parte di quelli ch'egli aveva girato negli ultimi tre anni, era improvvisato da Epstein in teatro di posa, nell'ambiente stesso della scena. La sceneggiatura diventava una formalità teorica; in effetti era la grande tradizione delle riprese alla Feuillade che si perpetuava.

Alla ricerca di sempre maggiori difficoltà, Epstein cambiò genere. Dopo il dramma, l'avventura e l'irreale, pervenne al realismo e girò *Finis-Terrae* (1928-29), in Bretagna. Era l'inizio di quel grande dialogo tra l'uomo e il mare che continuerà in una serie di film. L'influenza sovietica lo portava a questa esperienza. Qui, niente attori professionisti. La sobrietà e la nudità del documentario lo guideranno attraverso le sue immagini marine, che preannunciano *Gardiens de phare* (1929) di Gremillon, *Man of Aran* (1934) di Flaherty, *Les Goemons* (1946) di Bellon.

Egli tornò per un momento, nel 1929, ad una storia poliziesca, *Sa tête,* da cui trasapriva la mirabile luce della Beauce, ma ecco di nuovo il mare e l'isola di Sein nel magnifico *Mor-Vran* (1929-30) e in *L'Or des mers* (1932), parabola sulla vanità del danaro, in cui il senso della vita traspare in una bellissima scena in cui un uomo mangia con grande appetito una salsiccia e qualche patata sotto lo sgurdo attonito dei ragazzi. Qui, al contrario che in *Usher,* tutto è in ambienti naturali.

Negli anni che seguirono, Epstein realizzò canzoni filmate e film « alimentari », come *L'homme à l'Hispano* (1932) e *La Chatelaine du Liban* (1933) ed altre che furono soffocate dalla distribuzione. Poi, non saranno piú che pochi documentari e l'oblío totale, sembra, finché il suo antico interprete Nino Costantini non gli offre, nel 1946-47, l'occasione di realizzare un cortometraggio sperimentale, *Le Tempestaire,* piccolo capolavoro per il quale egli ritorna in Bretagna, per illustrare la leggenda del mago che placa i flutti. Fu questo il culmine delle sue numerose ricerche sul rallentato delle immagini applicate nei suoi film precedenti, e segnò anche l'utilizzazione del rallentato sonoro. Il mirabile balletto dei flutti che si placano e delle onde che s'immobilizzano diede la prova che si era lasciato nell'inazione un grande regista, il quale, fino alla morte avvenuta nell'aprile 1953, non farà piú nulla di efficace tranne che donarci due libri estremamente interessanti, « Intelligence d'une machine » (1946) e « Cinéma du diable » (1947), con i quali continua la lotta per la sua famosa filosofia delle immagini animate, di cui egli fu uno dei piú grandi pionieri.

F. Gaffary

I film muti di Jean Renoir

Nel rilevante articolo pubblicato sulla rivista *Le Point,* nel 1938, Jean Renoir fà con dieci anni di ritardo, il suo esame di coscienza di regista del cinema muto. Egli sottolinea con forza la sua ammirazione per il cinema americano del 1920 e fa risalire la sua vocazione cinematografica al giorno in cui una proiezione del *Brasier Ardent* gli rivelò che un film di qualità poteva a rigore non esser prodotto solo a Hollywood. Questa prima conversione fu seguita, come quella di Pascal, da una seconda, piú radicale e piú profonda, provocata dalla visione di *Folies de Femmes* di Stroheim. « Questo film », scrive Renoir, « mi sbalordí. Debbo averlo visto almeno dieci volte. Bruciando tutto quello che avevo adorato, capii quanto mi ero fuorviato fino a quel momento. Cessando di accusare la cosiddetta incomprensione del pubblico, intravidi la possibilità di toccarlo con la proiezione di soggetti autentici nella tradizione del realismo francese ». Cosí nacque *Nana.*

Il realismo o, se lo si preferisce, l'autenticità che la produzione popolare americana prima e Stroheim poi gli rivelavano, Renoir si sforzò di coltivarli essenzialmente a partire dalla direzione dei suoi attori: « cominciavo a constatare che il gesto della lavandaia, di una donna che si pettina davanti allo specchio, del fruttivendolo, avevano spesso un valore plastico incomparabile, rifeci una specie di studio del gesto francese attraverso i quadri di mio padre ... ».

L'opera muta di Renoir in effetti è dominata dalla sua principale interprete, Catherine Hessling. Per lei, intorno alla sua straordinaria personalità, vengono realizzati dopo *Une vie sans joie* (con la regia di Albert Dieudonné), *La Fille de l'eau, Nana, Charleston* e *La Petite Marchande d'allumettes.* Dobbiamo veramente partecipare con Jean Renoir all'ammirazione per quella che fu sua moglie e la sua attrice preferita? E' vero che quella fanciulla straordinaria dai grandi occhi chiari cerchiati di nero, dal viso di bambola provocante, dal corpo imperfetto ma stranamente articolato come quello delle donne di certi quadri impressionisti, mescolava in modo sconvolgente il meccanico e il vivo, il favoloso e il sensuale in un'insolita incarnazione della femminilità. Ma mi sembra che Renoir la veda meno come regista che come pittore.

Sedotto, soggiogato dalla grazia originale di quel corpo e di quel viso, egli si preoccupa meno di dirigere la sua interprete in funzione del personaggio e dell'economia drammatica della scena che di contemplarla nel maggior numero di atteggiamenti. Quest'intenzione piú o meno cosciente appare chiara in *Charleston,* in cui l'esile e fantasiosa sceneggiatura non è che un pretesto per una straordinaria e incoerente esibizione di Catherine Hessling. Di modo che questa attrice potrebbe aver aiutato Jean Renoir a rivelare a se stesso, ciò che resta essenziale nella sua arte, pur ritardando il passaggio necessario dalla direzione degli attori alla regía propriamente detta.

Come che sia Jean Renoir, sempre nello stesso articolo del *Point,* distingue a ragione tre film nella sua opera muta: *Nana, La Petite Marchande d'allumettes* e *Tire au flanc.*

E' ormai comune considerare *La Petite Marchande d'allumettes* un film favoloso e riavvicinarlo all'avanguardia francese. Se la cosa è vera storicamente, non lo è affatto dal punto di vista estetico. Piú esattamente diremo che *La Petite Marchande d'allumettes* è un'incursione del realismo di Renoir nei tempi e nelle tecniche dell'Avangaurdia. Il principio del fascino sempre vivo di questo piccolo film appare oggi chiaramente: esso è dovuto al realismo della sua fantasia. La meravigliata curiosità di Renoir per i trucchi, il piacere quasi sensuale che gli provoca l'originalità di quelle immagini favolose sono la fonte della poesia del film molto piú del racconto di Andersen. Mentre in genere ci si adopera per nascondere il trucco, per sfumare con il *flou* fotografico l'imperfezione del modellino e del cerone, Renoir al contrario non esita a rivelare con il primo piano e la nettezza dell'immagine la comparsa sotto la maschera di cartone del soldato di legno o l'attrice che fa la bambola di porcellana. Fino alle differenze di scala fra gli oggetti, alle illusioni prospettiche, Renoir tratta tutto come materia d'immagine, come qualità tangibile dello spazio.

Quanto ai protagonisti del dramma, Karen, il bell'ufficiale, e l'Ussaro della Morte, lungi dall'apparire come personaggi di un racconto o di un sogno, s'impongono al nostro spirito con una nettezza familiare che toglie loro il carattere di simbolo rassicurante o terribile a beneficio di una simpatia generale. Della favola scandinava, Renoir ha fatto una fantasia poetica agro-dolce, tenera e sensuale, in cui anche la morte ci diviene amica.

Tire au flanc generalmente passa, al contrario di *La Petite Marchande d'allumettes,* come esempio delle concessioni divertite che Jean Renoir ha dovuto fare piú volte ai commercianti della pellicola. Cosí René Jeanne e Charles Ford scrivono nella loro « Storia del Cinema »: « C'è stato di peggio, ché ancora in quegli anni del cinema muto in

declino troviamo il nome di Renoir sotto un *Tire au flanc* che non val certo piú di tutti gli altri *vaudevilles* militari sparsi lungo la storia del cinema francese ». Vogliamo credere che questi storici, traditi dai loro ricordi, non abbiano rivisto quel film affascinante e cosí diverso dagli altri « *vaudevilles* militari ». A ragione Renoir se ne ricorda con tenerezza quando scrive: « Ebbi la fortuna di farvi debuttare Michel Simon che era già il grande attore che è rimasto. E la collaborazione del ballerino Pomiès, di cui la morte doveva ben presto privarci, resta nei miei ricordi come una piacevole tappa della mia carriera. La lavorazione di questo film *burlesque* con *parti tragiche* e *altre fantasie*, che non avevano molti rapporti con la commedia originale, mi ha dato grandi soddisfazioni ». Realizzato prestissimo, con mezzi ridotti, *Tire au flanc*, effettivamente, ha solo le apparenze superficiali del *vaudeville* tradizionale. Con un po' piú d'attenzione e di sensibilità si partecipa ben presto all'evidente piacere di Jean Renoir che cerca con successo di evadere dal genere che gli è stato imposto. *Tire au flanc* deve molto piú a Mack Sennet e a Stroheim che a Mouezzy-Eon. Vi si riconosce chiaramente, oggi, quel miscuglio di comico e di tragico, di fantastico e di crudele, in breve quella ricerca del « dramma gaio » di cui *La Règle du jeu* sarà, dieci anni dopo, il perfetto compimento.

La stessa cosa d'altronde vien fuori dagli altri film muti di Jean Renoir, e non solo da *Nanà*, da *La Petite Marchande d'allumettes* e da *Tire au flanc*, ma da film reputati irrimediabilmente commerciali come *Le Bled*. Jean Renoir dapprima persegue l'*apprentissage* del suo mestiere sul semplice piano della tecnica. L'importanza che egli accorda allo stile fotografico, alle luci, e soprattutto alla scelta degli obbiettivi è già evidente in *La Petite marchande d'allumettes* e lo sarà forse ancora di piú in *Le Bled*. Quest'ultimo film è un perpetuo controsenso tecnico: la messa in scena era molto spesso concepita in profondità di campo mentre Renoir si ostina a utilizzare degli obbiettivi luminosi che danno una fotografia dolcissima ma senza alcuna nettezza dei secondi piani. Queste esperienze in seguito gli serviranno a prendere la strada contraria e a costringere gli operatori a girare tutti i loro piani con lo stesso obbiettivo a grande profondità di campo. Renoir non uscirà da queste incertezze tecniche che con *Boudu sauvé des eaux*.

Cosí si ha l'impressione che il regista non abbia ancora trovato la chiave della sua sceneggiatura. I piani e le inquadrature si succedono senza rigore né drammatico né logico. Si direbbe che Renoir, sempre preoccupato del suo attore, non sappia ancora subordinare la recitazione alle esigenze del racconto filmato. Credo che né in *Nana* né in *Le Bled* ci sia una sola panoramica, mentre è proprio quel mo-

vimento di macchina a fondere la regía dei suoi film sonori. Al contrario, Renoir vi realizza delle prodezze per effettuare interminabili carrellate in profondità di cui non ritroveremo che pochissime traccie in *La Règle du Jeu.* La preoccupazione di Renoir in effetti sarà in seguito di allargare, con la re-inquadratura laterale, il campo dello schermo approfondito dai suoi obbiettivi. A questo scopo la panoramica e la carrellata laterale saranno i due movimenti principali della sua macchina da presa.

Quanto ai temi dei suoi film troviamo già allo stato di abbozzo, di saggio o di brutta copia, quasi tutti quelli che egli svilupperà nella sua opera sonora. Per esempio quello dei giocattoli meccanici in *La Petite Marchande d'allumettes* o della caccia in *Le Bled,* che ritroveremo meravigliosamente orchestrati in *La Règle du jeu.*

Riguardo ai film di Jean Renoir anteriori al 1930 ci sembra dunque che si debbano combattere due pregiudizi critici, prima quello che vorrebbe che ad eccezione di *Nana* e, a rigore, di *La Petite marchande d'allumettes,* l'autore di *La Règle du jeu* non abbia fino ad allora realizzato che dei film di circostanze abborracciate e insignificanti. Il meno buono di questi film è ancora pieno di un fascino che non inganna sul genio del suo autore. Vi si distinguono i brancolamenti curiosi, divertiti e golosi di un talento eminentemente mobile e influenzabile in cerca della strada che troverà, qualche anno dopo, con *La Chienne.*

Cioè con il sonoro! Ché bisogna, inversamente, dirlo: non c'è misura comune fra i migliori film muti di Renoir e i meno buoni suoi film parlati. A differenza di un René Clair che raggiunge già la perfezione del suo stile nel 1927 con *Le Chapeau de paille d'Italie* e la conferma con *Les Deux timides,* Renoir è decisamente regista del parlato.

La sua opera muta è irrimediabilmente segnata da un carattere di incompiutezza e di attesa, quella del suono che libererà queste immagini dalle loro invisibili catene. Già da ora, ma in modo ancora negativo, Renoir s'afferma come un uomo dell'avvenire, quello che nessun progresso tecnico potrebbe turbare poiché necessariamente contribuirà al compimento di un realismo la cui ricerca ancora semicosciente presiede alle esperienze del regista debuttante.

André Bazin

Jean Renoir o il figlio di suo padre

Essere il figlio del proprio padre... Di solito è assai seccante, talvolta anche assai umiliante, a causa di quella degradazione del genio che si opera di generazione in generazione.

Figlio di Auguste Renoir, Jean Renoir sfugge a questa perfida regola del tre. Figlio del piú grande dei pittori impressionisti, Jean Renoir, nato artista, sarebbe stato probabilmente un pittore mediocre, un pittore « affascinato », devotamente o no, dalla maniera paterna, *se non fosse esistito il cinema*...

Ma il cinema *esisteva*, e grazie ad esso Jean Renoir, innamorato pazzo delle donne che suo padre aveva dipinto, dell'epoca e dei luoghi dov'egli aveva vissuto, Jean Renoir adolescente superò vittoriosamente lo stadio, doloroso e decisivo, dell'identificazione.

Gli psichiatri, che non son tutti dei ciarlatani, attribuiscono, in effetti, una grande importanza a questa fase dell'adolescenza. Per realizzarsi pienamente, il fanciullo deve, durante tutto il periodo della pubertà, volere ad ogni costo identificarsi col padre — sia stato questi un povero diavolo o un genio. Supporre che l'adolescente, per vergogna del povero diavolo o per umiltà di fronte al genio, si rifiuti a questa identificazione, significa che è alle sue stesse responsabilità di uomo ch'egli si rifiuterà. Arrestato nel suo sviluppo morale e spirituale egli si chiuderà, si rinserrerà per sempre in quel regno magico ma pernicioso, ricco ma incompleto, dell'infanzia.

Tanti figli di uomini illustri si sono in tal modo sottratti alla loro stessa virilità per confinarsi il piú morbidamente possibile nella scomodità dell'idolatria.

Non cosí Jean Renoir. E questo ragazzone paffuto dal naso fino, questo goffo individuo dalla bocca ghiottona, questo divoratore di carne fresca dall'occhio vivo si mise, senza ambagi, a desiderare le stesse donne che amava suo padre. Per tutta la sua vita egli inseguirà quelle fanciulle bene in carne, curviformi, fiancute, dalle spalle rotonde, dal seno offerto, dal viso bianco, in cui gli occhi sono attenti e la bocca è avida.

Aggressive o passive, Nana o Fiorelle del *Crime de Monsieur Lange*, cittadine o campagnole, egli vuole, in tutte, quella medesima morbi-

dezza rosea della pelle, quell'aspetto carnale — al diavolo lo spirito e anche il cuore — che rende la donna alla sua funzione primitiva, ch'essa aspiri l'aria con le narici bene aperte, si lasci spettinare dal vento, carezzi con la mano grassoccia il filo dell'acqua, si stagli nel cielo di una periferia a primavera, ritta su un'altalena, sotto l'occhio ribaldo e concupiscente dei canottieri domenicali, che ecciti un bracconiere o che organizzi un'assassinio, che sia donna di strada o donna di mondo, lavandaia a Montmartre o commediante al Perú ...

Per tutta la sua vita, ha detto ...

La vera vita di Jean Renoir comincia quand'egli scopre, quasi contemporaneamente, intorno al 1918, Catherine Hessling e il cinema.

Il cinema, che è movimento, ritratto animato. Catherine Hessling, la sua fulva capigliatura, il viso bianco, i larghi occhi d'acqua, la bocca smagliante, il corpo flesuoso, il suo ancheggiare, la sua impudicizia e il suo candore ...

* * *

La prima volta che incontrai Jean Renoir fu nel 1938, in Avenue Frochot. Quell'Avenue Frochot dei fratelli Renoir — Pierre, Jean e Coco — che sbocca in Rue des Martyrs, a fianco di un cabaret « nero », andato in fallimento, dalle vetrate multicolori, quell'Avenue Frochot a culdisacco, mal lastricata, con un guardiano e una grata di ferro.

Pierre Renoir abitava al primo piano, in un appartamento assai distinto, con molti Auguste Renoir alle pareti. Coco abitava non so piú a che piano — era assente, quando io venni, intento a dipingere, o a fantasticare, a Cagnes-sur-Mer. — Quanto a Jean, occupava al secondo piano un appartamento bric-à-brac, pieno di bottiglie vuote disseminate sul pavimento, di cicche sui tappeti, di poltrone sfondate cacciate in tutti gli angoli. Un appartamento nel quale non figurava che un sol quadro di Auguste: il ritratto di Jean Renoir all'età di quattordici anni, in tenuta di cacciatore — volto azzimato, zazzera bionda, abito attillato di velluto e berrettino — appoggiato a un fucile, con un bel cane ai suoi piedi e, dietro, degli alberi.

Tutta *La Règle du jeu* — questo film-chiave dell'opera di Renoir come di tutto il cinema odierno — balza fuori da questo ritratto: .... la fuga maldestra delle lepri, uccise di colpo in una convulsa piroetta; i lampi di luce sui tronchi di betulla mentre i battitori circondano una macchia di felci; gli amori contrastati dei cacciatori dal sangue in ebollizione per la levata mattutina; la posta, l'odore del sangue animale; l'incontro, infine, di Carette — il bracconiere — e di Gaston Modot — il guardacaccia — inseguenti la stessa selvaggina e la stessa femmina ...

* * *

Ho rivisto Jean Renoir dopo il suo lungo esilio americano.

Un po' piú corpulento, il pelo incanutito, il cappello di feltro grigio topo un po' piú ammaccato, egli m'è caduto fra le braccia.

A dispetto dell'America, a dispetto di Hollywood, a dispetto dei cocenti scacchi subiti, egli restava lo stesso, solido tanto quanto l'universo, in mezzo ai medesimi amici: « Semplicemente — mi disse — essi hanno cambiato le loro donne; ma ciò non è per nulla spiacevole, perché son *sempre* gli stessi amici e le stesse donne » ....

* * *

Le donne, sempre le donne, o, piú esattamente, *la* donna.

Senza dimenticare le fanciulle, verso le quali ci si rivolge con maggiore attenzione quando l'età rende alla vita la sua esatta prospettiva.

L'amore, per Jean Renoir, è stato anche *Il fiume*. Il fiume, che conduce al mare con la medesima certezza con cui l'amore conduce alla morte, secondo la meravigliosa logica dell'assurdo.

Renoir invecchiato scopre, in India, l'amore in fiore. Lo scopre raggiante, misterioso, umido, attraverso la rossa altera — sempre lei! — la bionda dal cuore tenero offrentesi con tutta spontaneità, la bruna segreta per la quale l'amore è una fiamma orgogliosa.

Jean Renoir si abbandona adesso, con gioia, nelle braccia delle fanciulle ch'egli ha sdegnato in altri tempo, a causa di Catherine Hessling. Pudico, egli non mostra dei loro corpi che la delicatezza, la verginità, l'attesa.

Egli stesso attende.

Poi, distogliendosi bruscamente dalle fanciulle in fiore, dice a se stesso che la donna non è, in fin dei conti, che una commediante, e la vita uno spettacolo, e lui, Renoir, uno spettatore.

La carrozza d'oro, ispirato — ma cosí alla lontana — da Mérimée, non sarà altro che un divertimento. Il divertimento a colori che un pittore che non ha mai dipinto si concede una volta nella vita.

Questo divertimento avrà, beninteso, una femmina al suo centro, una zingara fiorita, già marcata, una furia dalle carni sode che da gran tempo giuoca con l'amore e con gli amanti. E il gioco è appassionante. Ma piú appassionante ancora è il giuoco del teatro che fa della donna, ogni sera, un essere diverso.

La Périchole è la donna integrale. La donna integrale che Jean Renoir tenta d'immobilizzare per un istante nella cornice d'oro di una carrozza, quasi che, giunto al fine della sua strada, egli voglia farne dono ad Auguste Renoir.

Quelle donne in attesa o nel piacere, l'abbandono sull'erba o le braccia del ballerino che lui, Renoir, non ha cessato di carpire a suo padre lungo tutto il corso della sua vita, non è oggi in grado di restituirle, arricchite, al loro autore? Non è forse giunto, grazie al cinema, a reinventare quel che provocava l'attesa, seguiva il piacere, suscitava l'abbandono sull'erba o nelle braccia del ballerino?

Non ha fatto, di nuovo, circolare il sangue nel ventre di cento giovani morte? Non è egli, in tutta la sua pienezza, il figlio di suo padre?

Simone Dubreuilh

Dimitri Kirsanoff

Negli anni che seguirono la rivoluzione sovietica molti cineasti russi si trasferirono in Francia, apportando un notevole contributo al movimento d'avanguardia che vi fiorí nel primo dopoguerra. Uno di questi cineasti, tra i piú dotati, fu Dimitri Kirsanoff, il creatore di quel prezioso poemetto visivo che si intitola ad uno dei piú suggestivi quartieri di Parigi — *Ménilmontant* (1926) — e che realizzò in Francia vari documentari e film come L'*Ironie du destin* (1923), *Sables, Brumes d'Automne* (1928), *Visages de France* (documentario, 1928), *Rapt,* a sfondo documentaristico e basato sul romanzo « Separazione delle razze » di Ramuz (1934), *Les Berceaux. La Fontaine d'Aréthuse, Jeune fille au Jardin* (cortometraggi di interpretazione musicale, 1935), *Franco de Port* (1937), *L'Avion de minuit, La plus belle fille du monde* (scenario e regia, 1938).

Per gli storici Jeanne e Ford i quattro film muti di Kirsanoff (che Bardèche e Brasillach trovano « affascinanti, ineguali e sottili ») *L'Ironie du Destin, Ménilmontant, Sables* e *Brumes d'Automne,* « compongono un'opera semplice quanto personale che in sede poetica è tra le piú valide di tutto il cinema francese ». Il primo film è una « tranche de vie » banale in partenza, ma piena di sfumature; non manca di forza e neppure di asprezza, e se qualche immagine è di un simbolismo a volte facile e inutile, nell'insieme ha il passo e i caratteri di un poemetto che potrebbe avere per tema e per titolo « Spleen de Paris ».

In *Ménilmontant* la nota realistica è piú spinta, e di una sensibilità un po' torbida ma persuasiva. *Sables* contiene un'eccellente ricerca « visuelle » della « camera cinematografica ». *Brumes d'Automne,* a parere degli storici citati, costituisce l'espressione piú completa della personalità di Kirsanoff: cieli cupi, nubi che fuggono, piccoli parchi dal suolo bagnato sotto un tappeto di foglie, comignoli che fumano, volti di donne che uniscono la loro tristezza a quella della natura.

Il nostro piú vivo ricordo di Kirsanoff è in *Ménilmontant,* breve ma intensa storia d'una passione ambientata nella Parigi piú romantica, una Parigi di amori per la via, di colloqui sulle panchine dei giardini e dei *boulevards,* in una atmosfera malinconica e consunta come le foglie morte.

Una sartina viene sedotta e poi abbandonata, allorché sta per diventare madre. Un fatalismo ironico, un realismo disperato opprimono il personaggio, interpretato da Nadia Sibirskaja, attrice dal volto giovanile e al tempo stesso patetico .

Le stesse panchine, gli stessi alberi spogliati d'autunno, la stessa umanità misera e tormentata, delusa e rassegnata, che esce dalle scale sotterranee del metrò, che chiede l'elemosina, che, anche, cerca nelle risorse degli incontri casuali la ribalderia da compiere, ritroviamo in un film piú recente di Kirsanoff: *Faits divers à Paris*. E ritroviamo, insieme, la posizione documentaristica del regista, il suo convinto metodo di girare dal vero con tipi anziché attori, per quanto Roger Legris, il biondino, sia già stato da noi intravisto in qualche film di Duvivier (*Pepé-le-Moko*) nel ruolo abituale di un ladruncolo tanto piú modesto quanto piú miserabile.

Nel film è altresí presente il non rinnegato senso progressivo del Kirsanoff nell'utilizzazione dei mezzi del linguaggio cinematografico, per cui i brani piú convincenti di *Faits divers a Paris* sono proprio quelli in cui riemerge la sua posizione di « avanguardia », la stessa di *Ménilmontant*: che, in piú, utilizza in modo ardito e funzionale il sonoro, attraverso evocazioni e asincronismi. E ricorda una preoccupazione diversa ma sottoposta agli stessi motivi di ricerca di linguaggio: quando Kirsanoff, come pochi altri registi europei, affermava il cinema « tutto immagini », *senza didascalie*. Col sonoro anche i mezzi auditivi sono da lui impiegati allo stesso fine: raggiungere un racconto « tutto immagini ».

Il dramma di *Faits divers,* per quanto spiccatamente attuale e dichiaratamente sociale, è anche un po' conformista: si pensi al dualismo tradizionale della campagna sorridente e della città triste. Ma il tatto, l'autentico realismo, la non rara sincerità poetica, rendono spesso commovente questo semplice « fatto di cronaca », reso con un tono di verità che era voluto dal regista e dalla concezione stessa dell'opera. Verità, d'altronde, che nel finale raggiunge una sincerità emotiva meno toccante che in altri brani piú felici del film.

Già in *Ménilmontant* la critica aveva visto nella descrizione dei sobborghi di Parigi « un senso di fatalità, una compassione per il dolore e una pena dell'umanità sordida e vinta, una interpretazione appassionata della sventura e del decadimento » (Vincent). Gli stessi sentimenti ispirano le immagini di commovente miseria di *Faits divers à Paris*: film che si pone a momenti su un piano non comune di dignità artistica, anche se il punto di partenza non è motivato che nel contenuto: la lotta contro l'urbanesimo. Infatti il film è stato realizzato per un « committente »: il Ministero francese dell'Agricoltura.

Mario Verdone

Il movimento classico in Francia alla fine del muto

Nei dieci anni che seguirono la prima guerra mondiale il cinema francese ha conosciuto il periodo piú ricco della sua storia.

Non è stato un caso unico e nemmeno raro. La pittura, la musica, la letteratura vissero, fra il 1920 e il 1930, un periodo fausto. E' l'epoca che l'ha voluto. L'Europa usciva da una guerra lunga e terribile, e la vittoria degli uni come la disfatta degli altri generarono un'effervescenza artistica di eccezionale intensità. L'attività di tutti questi vulcani era cosí vasta che le loro lave e i loro fuochi si mescolarono: la letteratura gravò fortemente sul cinema che a sua volta influenzò scrittori e poeti; il film spinse qualche pittore a inoltrarsi per strade che altrimenti forse non sarebbero state esplorate fino a quel punto; (Fernand Léger non ha mai nascosto l'importanza dell'« oggetto in movimento » — il suo *Ballet Mécanique* — sullo stile e la concezione della sua pittura e quell'epoca); musicisti, infine, come Honneger, Darius Milhaud o Satie, influenzarono il cinema subendone a loro volta il malefizio. Questo fenomeno di osmosi che si è potuto osservare durante quegli otto o dieci anni — particolarmente in Francia e in Germania — spiega le difficoltà che ebbe il cinema a liberarsi di impegni estranei alla propria natura, e, allo stesso tempo, spiega la formazione e l'estinguersi dello stile classico.

Dopo il 1918, tutta una generazione tanto piú avida di scoprire e di possedere la vita in ogni sua forma in quanto la guerra l'aveva ravvicinata alla morte e al nulla, trovò nel cinema il gran mezzo di liberazione che attendeva. Per i poeti che si gettavano a corpo morto nel surrealismo, il film fu lo strumento ideale per fissare il sogno e liberare il subcosciente; i musicisti, con le assonanze visive, il ritmo delle immagini e gli « accordi » di piani scoprirono un mondo sconosciuto di cadenza e di suoni, col favore del silenzio, della luce e dell'ombra (*Pacific* 231 è nato da *La Roue*); infine gli scenografi, i pittori e gli architetti furono singolarmente esaltati dal lato fantastico e meraviglioso del cinema, dalle sue prospettive in fuga e dai suoi scorci. Era dunque naturale che questo crepitio artistico facesse schiantare tutte le

scorze che già rinserravano questo giovane e nuovo mezzo d'espressione che era il cinema, e aprisse la strada ad una specie di neoromanticismo che i giovani, in preda al delirio della creazione, si affrettavano ad alimentare e a mantenere nella sua purezza.

Cosí nacquero i grandi capi dell'avanguardia francese: i Marcel L'Herbier, Louis Delluc, Germaine Dulac, Jean Epstein, ecc.

Per molti anni i maestri della « Scuola di Parigi » portarono un prezioso contributo alla scoperta di un'arte in piena crisi di crescenza. (Furono d'altronde spalleggiati, nelle loro ricerche estetiche, dal piccolo gruppo di russi emigrati di cui Volkof, Mosjoukine, Koline, Tourjansky, Nathalie Lissenko, lo scenografo Bilinsky, Kirsanoff, furono i piú attivi e i piú brillanti). Tutti i film usciti da questa scuola e realizzati fra il 1920 e il 1926 furono opere di punta. Con *Eldorado, Don Juan e Faust, L'Inhumaine, La Femme de nulle part, La Fête espagnole, La Souriante Mme Beudet, Les Ombres qui passent, Le Brasier ardent, Kean,* e sopratutto *Coeur fidèle* il capolavoro della scuola insieme a *Eldorado,* il cinema francese scoprí le nuove possibilità della macchina da presa e creò una vera scrittura cinematografica.

Ma era una scrittura che non tutti potevano leggere. Il suo carattere esoterico incantò qualcuno, ma scoraggiò tutti quelli che non vedevano allora nel cinema altro che una piacevole distrazione. Questo spirito d'avanguardia fu quindi criticato violentemente e combattuto da gli uomini d'affari che investivano i loro capitali nell'industria del film — come avrebbero fatto per qualsiasi altra — e da tutti quelli, autori o registi, che vivevano del cinema strettamente commerciale e privo di ambizioni artistiche. Questa divergenza di punti di vista ebbe dunque per effetto di dividere la corporazione cinematografica e il pubblico in due parti ineguali: gli esteti e i mercanti.

Certo è una situazione comune a tutte le arti! Se si deve sottolineare con tanta insistenza uno stato di fatto cosí corrente, è perché in quell'epoca di vita artistica intensa, la separazione fra i due blocchi fu profonda. Questo dualismo, cosí controproducente per la penetrazione del cinema nel pubblico, ebbe come conseguenza di far nascere una « terza forza » che portava in sé il germe del classicismo francese, quel classicismo che si spense negli ultimi anni del film muto. Molti uomini di valore hanno illustrato lo stile classico francese; ma il piú grande di tutti, è quello che per primo seppe esprimersi nella lingua chiara, aerea, agevole, elegante e semplice ad un tempo che è la lingua classica stessa, fu Jacques Feyder.

In un omaggio che gli rese poco tempo dopo la sua morte, nel 1948, René Clair ha detto:

« Fra il 1920 e il 1928, il cinema francese si divideva in due tendenze: da un lato l'estetismo, l'avanguardia, la ricerca di nuovi mezzi d'espressione; dall'altro, il film cosiddetto « commerciale » che — co-

me oggi Hollywood — mirava unicamente a eseguire ricette che ricalcarono formule già stabilite.

« I pericoli della seconda tendenza erano anche troppo evidenti, ma la prima aveva il torto di allontanare il cinema dalla massa del pubblico popolare senza il quale esso non può vivere. Il merito di Jacques Feyder, a quell'epoca, è di aver fatto, senza lasciarsi influenzare né dagli uni né dagli altri, dei film che si rivolgevano a tutte le classi del pubblico e che erano film di qualità ».

Niente potrebbe riassumere meglio di queste poche righe la situazione del cinema, in Francia, fra la fine della guerra e la nascita del « parlato ».

Dopo il 1921, quando si annunciava già viva la battaglia fra L'Herbier-*Eldorado* e Perret-*Koenismark,* Jacques Feyder realizzò *L'Atlantide,* soggetto e impresa assolutamente « commerciali », ma dove, ogni volta che era possibile, e malgrado l'interprete principale, egli riuscí a mostrare, senza trucchi, il gusto, la discrezione, il talento di un artista autentico.

Questo film, tuttavia, non costituí per Feyder che una presa di posizione, un manifesto che aveva per scopo di dimostrare ai produttori che si poteva benissimo concepire un cinema « commerciale » senza volgarità né bassezze, in una parola, come dice René Clair, un cinema che si rivolgeva a tutti, ma di qualità.

Negli anni che seguirono, Jacques Feyder portò piú lontano la sua dimostrazione. *Crainquebille* (1922), *L'Image* (1924), *Gribiche* (1925), *Les Nouveaux Messieurs* (1928) e soprattutto gli ammirevoli *Visages d'enfants* (1923) e *Thérèse Raquin* (1928), due opere magistrali, sono i monumenti piú solidi dello stile classico francese. La scioltezza e la forza, nello svolgimento del racconto come nella forma cinematografica, fanno di questi film dei capolavori di equilibrio. Fra i due precipizi che si aprivano ai suoi piedi, i giochi seducenti ma vani dell'estetismo d'avanguardia e la letteratura d'appendice a cui si appellavano con orgoglio indecente i fabbricanti di film in serie, Jacques Feyder seppe sempre mantenersi in un perfetto equilibrio. Una sola volta si ingannò. Fu nel 1926, con *Carmen.* Ebbe le sue attenuanti, perché la Carmen che gli fu imposta (Raquel Meller) era cosí lontana dal personaggio di Mérimée che tutto il film subí una sorta di ripiegamento da cui l'arte di Feyder non arrivò piú a rialzarsi.

Oggi che il neorealismo è per cosí dire il dominatore comune del cinema mondiale (eccezion fatta forse della Svezia e del Giappone, in quanto conosciamo ancora troppo male la produzione di questi due paesi per affermarlo), oggi possiamo misurare ancora meglio l'importanza di Feyder nella storia del cinema. Certo egli non ha « inventato » il realismo! Ince, in America, l'aveva già preceduto; ma egli ha saputo avvicinare alla verità i personaggi dello schermo, e, a partire

da *Crainquebille,* ha saputo scegliere dei soggetti che affondavano le loro radici nella vita stessa. (D'altronde è impressionante vedere quanto il fruttivendolo a cui vien portato via lo strumento di lavoro, il suo miserabile carretto, sia vicino all'uomo del 1950 a cui vien rubata la bicicletta!... Il film di Vittorio de Sica è di fattura identica all'opera di Feyder).

Se si studiano da vicino i sei film realizzati fra il 1922 e il 1928 dal regista de *L'Atlantide,* si trova la definizione stessa del classicismo. In quell'epoca di ricerche e di esercizi di stile, quando la tentazione era grande, Feyder, non si è mai abbandonato al minimo virtuosismo tecnico, alla passione dell'arte per l'arte. Una volta sola, in *Crainquebille* (la scena del tribunale con deformazioni e effetti di rallentato) impose alcune acrobazie alla sua macchina da presa. Ma discrete, e rigorosamente giustificate!

Jacques Feyder non è il solo cineasta la cui opera apre la strada al classicismo cinematografico francese. Anche René Clair si è assunto lo stesso compito. Il suo stile è molto diverso, ma sul piano della commedia le sue realizzazioni sono altrettanto importanti di quelle di Feyder che, con *Les Nouveaux Messieurs,* si è d'altronde avvicinato al suo amico!

L'autore di *Paris qui dort* non ha avuto la fortuna di poter imporre il suo stile altrettanto rapidamente di Feyder. Dopo un clamoroso debutto dovette passare attraverso *Le Fantôme du Moulin Rouge* (1927) e *Les Deux Timides* (1928). Ha anche avuto la deviazione di *Entr'acte,* nel 1924. Se si è sempre tenuto in disparte, nei suoi film, dalla scuola di « avanguardia », diretta da Germaine Dulac, Marcel L'Herbier, Louis Delluc, Epstein, ecc... gruppo in cui egli contava d'altronde numerosi amici, egli ha tuttavia pagato il suo scotto alla moda del momento affrontando il cinema puro con *Entr'acte.* Fu il suo modo di lanciare un grido surrealista. Se Feyder se ne è astenuto lo si deve senza dubbio alla sua formazione e alla sua tendenza classica piú netta, e sopratutto al fatto che aveva dieci anni di piú, cosa che conta a venticinque anni!

Tuttavia, se anche si presenta sotto un altro aspetto, il classicismo di René Clair non è meno autentico. Certe parti dell'ineguale *Voyage imaginaire, Un Chapeau de paille d'Italie* e *Les Deux Timides* si inscrivono in una linea puramente francese e crearono uno stile classico comico che non esisteva quasi a teatro, a parte Labiche e Courteline, e talvolta nei suoi romanzi Alphonse Allais, e che, in ogni caso, era completamente inedito per lo schermo! Da quell'epoca René Clair fu alla testa di un movimento che, parallelamente a Feyder, e su un altro tono, « inventò » lo stile classico del cinema francese. Qualcuno ha detto un giorno (è stato Maximilien Gauthier): « René Clair è La Fontaine! ». Nello stesso spirito si potrebbe aggiungere che, per il suo genio nel sintetizzare piú forme di scrittura cinematografica, « Feyder è Beaumarchais! ».

Come vediamo, i futuri autori del *Million* e del *Grand Jeu* tennero a battesimo il cinema classico francese, furono i fondatori di quell'impero di apparenza effimera che fu il film muto. La loro influenza, tuttavia, doveva sopravvivere, e ritroviamo in alcuni noti registi del « parlato » le traccie della loro grande lezione. Carné, Grémillon, Becker, particolarmente, si esprimono nel linguaggio classico dei loro avi, i pilastri del XVII e XVIII secolo del cinema!

Questi secoli, e cioè il 1920-28, ebbero anche il loro Quinault, il loro Crébillon, il loro Rotrou. Sarebbe profondamente ingiusto sottovalutare il loro apporto alla scuola francese che fu quella della misura, dell'equilibrio, dell'eleganza raffinata ma senza affettazioni, una scuola, infine, la cui prima regola di stile fu la forma agevole e il linguaggio puro. Da tutti questi segni si riconosce facilmente che si tratta della scuola del classicismo.

Fra questi uomini la cui opera ineguale occupa tuttavia un posto importante nel cinema di quell'epoca e di quella scuola, come non citare il Raymond Bernard del *Miracle des Loups* (1924) e del *Joueur d'échecs* (1927); Henry Roussel per *Les Opprimés* (1923); Léon Poirier per *La Brière* (1924); Jacques de Baroncelli per *Pecheur d'Islande* e *Nène* (1924); Maurice Tourneur per *L'Equipage* (1927). D'altra parte Julien Duvivier fra una *Tragédie de Lourdes* e una *Vie Miraculeuse de Thérèse Martin,* realizzò nel 1925 un eccellente *Poil de carotte* che può essere iscritto nella linea classica. Grémillon che aveva appena debuttato con *Tour au large,* dette nel 1928 e 1929 *Maldone* e *Gardiens de Phare,* le cui audacie, moderate, annunciarono la forte quadratura classica del loro autore. A quest'epoca Renoir, molto incerto, va da *La Petite Marchande d'allumettes* a *Nana,* da *La Fille de l'eau* a *Tire au flanc,* come dire che non ha ancora scelto uno stile! Quanto a Abel Gance, il suo appassionato lirismo e il suo gusto della ricerca gli impedirono di prender posto accanto ai suoi confratelli. Tuttavia molte scene di *La Roue* e *Napoléon* sono d'una bellissima linea classica.

Cosí, dopo Méliès e il Film d'Art, dopo Max Linder e Feuillade, le « punte » nella storia del cinema francese, nacque fra il 1920 e il 1928, dalla guerra che si dichiararono esteti e romanzieri d'appendice, lo stile classico. Questa posizione intermedia ebbe l'immenso vantaggio di conservare al cinema il suo carattere di spettacolo popolare e di mantenerlo alto di qualità e di dignità. Parlando del teatro sotto Luigi XIV, Jean Giraudoux ha scritto da qualche parte che « l'arte classica è quella di una certa classe che è la classe dei re ... ». Si potrebbe forse dire che l'arte cinematografica classica, in Francia, fu l'arte di una classe: quella di uomini che non erano né re né figli del popolo, ma forse grandi borghesi nutriti di tradizioni popolari e regali al tempo stesso che mescolarono in loro stessi il gusto della saggezza, dell'equilibrio e della bellezza.

Roger Regent

Jean Vigo

« Un malfaiteur de droit commun, un cambrioleur, un faux-monnayeur, un pédéraste » diceva di Vigo-Almereyda il poliziotto Perrette. Sembra proprio il tono di una campagna. Quando Miguel Almereyda — il suo vero nome era Eugène Bonaventure de Vigo, direttore del quotidiano pacifista « Le Bonnet Rouge » fu imprigionato e probabilmente assassinato a Fresnes nell'agosto 1917, fu scatenato contro di lui un torrente di ingiurie che durò alcuni mesi. Nell'ottobre di questo stesso anno il giovane scrittore Jean de Saint-Prix scriveva ad una amica: « Aujourd'hui j'ai vu le fils d'Almereyda. Ce pauvre gosse, pâle, chétif et taciturne a douze ans. Sa pauvre petite âme porte le poids douloureux de la mort atroce de son papa ... On écrit des articles, on parle de « Jean Vigo », sans penser che c'est un pauvre petit bien malheureux ».

Nove anni dopo Jean Vigo osserva: « come la morte d'un uomo politico può sollevare le urla degli sciacalli ... ». Se Vigo non ha potuto riabilitare la memoria di suo padre, restò fedele a quanto v'era stato di meglio nella vita movimentata di Miguel Almereyda. Perché prima di divenire direttore di un giornale, e di fare, come dicevano i suoi amici rimasti rivoluzionari, « dell'alta politica nelle basse quinte della finanza », Almereyda era stato un anarchico militante rinomato per la sua eloquenza nelle riunioni e per il suo coraggio negli scontri sulle strade. Redattore del « Libertaire » e fondatore della « Guerre sociale », Almereyda è stato spesso condannato alla prigione. La sua compagna, Emily Cléro, era anch'essa una militante, ed è nella loro misera casa di rue Polonceau, ingombra di gatti affezionati al Almereyda, che Jean Vigo è nato il 26 aprile 1905. E' vissuto fino al 5 ottobre 1934.

Occorrerebbe molto spazio per parlare convenientemente di ciò che Vigo fece in questo tempo. Per la biografia, tuttavia, sarebbe presto fatto. Gli studi: prima al Liceo di Millau e poi a quello di Chartres. V'è poi la rottura con la madre, la malattia, il sanatorio di Font Romeu. Poi l'incontro con Lydou, sua moglie, la guarigione, la loro vita a Nizza. Arrivato a questo punto Jean Vigo non ha più che cinque anni da vivere e non ha ancora fatto nulla. La sua opera completa

sarà d'altronde breve, circa quattro mila metri di pellicola, girati in quattro inverni:

Inverno 1929-30 *A propos de Nice.*
Inverno 1931-32 *Taris.*
Inverno 1932-33 *Zéro de conduite.*
Inverno 1933-34 *L'Atalante.*

A propos de Nice, Zéro de conduite, L'Atalante corrispondono a tre momenti diversi d'una stessa ricerca creatrice. *Taris* vi partecipa sul piano delle esperienze formali (i movimenti del corpo e della testa dell'uomo visti sotto l'acqua) che sono stati poi ripresi con un contenuto poetico e drammatico (il tuffo di Jean per cercare l'immagine di Juliette sotto l'acqua); ma, in fatto di creazione, questo piccolo film costituisce una parentesi nell'opera di Vigo. D'altronde, *Taris* resta il solo film di Vigo che si possa, a distanza di tempo, situare ancora come opera d'avanguardia, con tutto il lato limitativo e ormai sbiadito che questo termine comporta.

Il trio maggiore se ne distacca deliberatamente. Se, dopo l'analisi diretta, storica ed estetica di ogni film, le comodità didattiche ci invitano a tentare una classificazione, noi ci limiteremo a prendere a prestito i loro nomi dagli stili tradizionali della nostra cultura. *A propos de Nice,* con il suo elemento dominante di scoperta iniziale e di ingenuità, ci appare soprattutto come un primitivo. *Zéro de conduite* ci sembra di piú in piú un classico, con la sua unità di stile e il rigore del dosaggio poetico. Quanto all'*Atalante,* Elie Faure sospetta il suo romanticismo, e noi accettiamo questa proposta.

Il vigore che rimpiazza il rigore, il disordine individuale che sostituisce il disordine sociale, l'aristocratizzazione degli animali e dei piú umili oggetti (l'eminente importanza del fonografo) al di fuori di ogni simbolismo, l'esplosione senza controllo della poesia, tali sono i principali aspetti dell'opera romantica di Vigo.

Si afferra facilmente ciò che dà all'insieme dell'opera di Vigo questo aspetto di perfetto compimento. Al di fuori della punta sperimentale di *Taris,* il movimento della sua creazione ha ricoperto colpo su colpo, e cronologicamente, tre stili fondamentali. Tuttavia, questa sola graduazione di stili non sarebbe sufficiente. Una tale riuscita non sarebbe immaginabile senza la costanza dei temi e dei sentimenti nei diversi film. In ciascuno d'essi si ritrova la stessa pietà, la stessa rivolta, le stesse tendenze.

La poesia resta sempre identica, sia che emani dalla satira di *A propos de Nice,* sia che divenga intima o audace (il dormitorio, la processione) in *Zéro de conduite,* sia ancora che straripi come nell'*Atalante.* La pietà per il ragazzo dalle mani mutilate dalla lebbra o dal fuoco, per il ragazzo che piange perché non può difendere sua madre, o

per la bambola-direttore d'orchestra, questa pietà è sempre la stessa. Quanto alla polemica sociale, virulenta in *A propos de Nice,* largamente spiegata in *Zero de conduite,* appena baluginante nell'*Atalante,* non cambia qualitativamente. Il gusto di Vigo, erotico o no, per la pelle umana, si ritrova dapertutto, e fa anche saltare le parentesi in cui avevamo situato *Taris.*

L'opera principale di Vigo, inquadrata, nel tempo, fra *Le Million* e *La Règle du jeu,* domina con quella di Renoir e di René Clair il cinema francese moderno.

P. E. Sales Gomes

Italiani nel cinema francese

Sempre stretti sono stati i rapporti cinematografici fra Italia e Francia, particolarmente ai primi passi dell'invenzione, fino a uno dei periodi di splendore del cinema peninsulare, fra il 1914 e il 1916, e dopo la crisi degli studi d'oltralpe, verso il 1925. Film, uomini, idee, hanno circolato da un paese all'altro, ma, fatto paradossale, quando si studia questa circolazione, che predisponeva agli attuali accordi commerciali, ci si accorge che essa si è effettuata principalmente dalla Francia all'Italia, e quasi mai in senso inverso. Come se si fosse verificato un flusso naturale dello spirito e della materia, che si trova oggi confermato, in quanto vediamo che la maggior parte delle coproduzioni franco-italiane si fanno in Italia.

Alle origini il fenomeno è facilmente spiegabile. Tecnici, imprenditori, attori stessi portavano da Parigi esperienza e stile. I debuttanti dello schermo non avevano nessuna ragione di valicare le Alpi, fino a che trovavano un campo d'azione sufficiente a casa loro. Cretinetti che, prima dei successi riportati nella penisola, girava nei nostri studi, accanto a Boireau, per competere con Max Linder o con Prince Rigadin, non era che un francese, André Deed, sceso verso il 1908 a far la conquista degli italiani.

Ferdinand Zecca era italiano? E' l'uomo che, dopo Méliès, crea uno dei primi linguaggi cinematografici, lo stile comico francese.

I nomi italiani abbondano, nella meravigliosa produzione parigina della prima decade del secolo, dai Cappellani ai Monca e Andreani, ma è poco probabile che essi avessero dirette origini peninsulari. Venivano quasi tutti, cosa curiosa, dall'Odéon, che senza dubbio era molto mediterraneo. Penso anche a quel Romeo Bozetti, di cui ci restano immagini insolite, che annunciano quello che si potrebbe chiamare il surrealismo avanti lettera del 1910.

All'inizio dell'« age d'or » del loro cinema, gli Italiani hanno ancor meno ragioni di « salire » a Parigi: si contentano di mandare le superproduzioni delle loro *dive* e i loro drammi storici monumentali. Se la memorabile firma apposta da d'Annunzio alla sceneggiatura di *Cabiria* (sceneggiatura scritta in realtà da Francesco Pastrone) e alle grandiloquenti didascalie di quel film, vien data a Parigi, è perché il poeta là viveva per ragioni tutt'altro che cinematografiche. D'Annunzio aveva tanto poco interesse nell'industria cinematografica parigina che,

quando decise di metter le mani in pasta e di fabbricare per sé una sceneggiatura, *La crociata degli innocenti,* la datò da Parigi ma la mandò alla Casa italiana che gliel'aveva ordinata. Tuttavia, proprio nel solco del pittoresco D'Annunzio parigino degli anni precedenti la guerra appare il primo italiano che legherà il suo nome al cinema francese: Ricciotto Canudo, nato nelle Puglie, e venuto in Francia come giornalista; egli non tarderà a scrivere e a pubblicare in francese. Il suo apporto al cinema può, oggi, apparirci un po' confuso (« *Abbiamo bisogno del cinema per creare l'arte totale verso cui tutti hanno teso da sempre* ... ») ma non bisogna dimenticare che è stato il primo, verso il 1911, a porre i problemi cinematografici in termini d'arte. E' anche il primo a servirsi di espressioni come « settima arte » o « fotogenia », a organizzare proiezioni scelte per le loro qualità estetiche. I suoi saggi, riuniti in *L'officina di immagini,* sono l'opera di un precursore che morendo nel 1923, avrà il tempo di vedere la sua influenza agire su uomini come Abel Gance o Louis Delluc. Il nome di questo poeta ed esteta deve essere messo in testa a queste note sugli Italiani nel nostro cinema. L'Italia non entrò in guerra che nel 1915, un anno dopo la Francia, e la sua lotta è dapprima vittoriosa, in paese nemico. Le circostanze spiegano come la sua industria delle immagini mobili ha potuto seguitare la sua azione molto tempo dopo l'arresto quasi totale del lavoro negli studi parigini; le sarà quindi lecito invitare attori e tecnici francesi, — Max Linder, Marcel Levesque, Maryse Dauevay, Charles Kraux ed altri, che prenderanno la strada degli studi romani e napoletani fino a verso il 1920. Nessun viaggio importante nel senso inverso.

Le cose cambiano dopo che la crisi demolisce il cinema peninsulare fra il 1921 e il 1923? Il periodo non era molto propizio per la produzione francese, battuta dagli Americani. Ecco perché i cineasti italiani senza lavoro prendono la strada di Vienna, e soprattutto di Berlino, dove si va organizzando una potente industria. Qualche vedetta viene a sentire il vento che tira: Francesca Bertini, Diana Karenne che piú tardi apparirà nel *Napoleone* di Gance, Carmen Boni che legherà il suo nome a quello di Augusto Genina. E quest'ultimo, stabilitosi a Parigi dopo uno scalo a Berlino, appare francamente, fra il 1929 e il 1938, come un regista francese.

Una sceneggiatura a cui avevano lavorato René Clair e G. W. Pabst, e che quest'ultimo doveva realizzare con la meravigliosa Louise Brooks di *Prix de beauté,* ispirerà il film per cui Genina deserta gli studi parigini. Seguiranno alcuni polpettoni non privi di merito, come *Les amours de minuit, Naples au baiser de feu, Nous ne sommes plus des enfants.* Genina introduce in uno stile talvolta umoristico, alla francese, la petulanza italiana ,insieme a un gusto gusto degli ambienti esatti. *Squadrone bianco,* ultimo della serie, si presenta già come una co-produzione (se non finanziaria, almeno artistica) franco-italiana.

Transfughi da Berlino, passano da Parigi, giusto il tempo per girare, Gennaro Righelli e soprattutto Carmine Gallone (*Le chaud du marin, Un soir de rafle*). Ma la direzione degli attori francesi agli inizi del « sonoro scoraggia gli altri. Non senza che appaiono, nell'officina delle versioni poliglotte di Saint Maurice, uomini che in seguito si distingueranno nelle produzioni d'oltr'Alpe: per esempio, Mario Camerini (*Ti amerò sempre*).

Ma, negli anni 1926 e 1927, il cinema italiano è entrato in ebollizione, almeno sul piano teorico: un'inchiesta della rivista *Solaria* è rimasta memorabile. Questo movimento d'idee annuncia una rinascita. O forse le iniziative del genere di questa inchiesta si ispiravano a simili imprese che si verificavano in Francia, come l'inchiesta di *Cahiers du mois*. La circolazione, questa volta puramente ideale, si effettua una volta di piú nel senso Parigi-Roma.

Dopo il 1930 e il rinnovamento italiano, il fascismo chiama all'appello i rari cineasti di qualità sparsi in Europa. Ribaditi alla produzione mussoliniana, non li vedremo piú lasciare il loro paese. A meno che non beneficino di un nome ancora sconosciuto: è il caso di Gianni Franciolini, che farà la sua apparizione a Parigi, di Mario Soldati, che collaborerà alla sceneggiatura di *Tarakanova,* vicino a Fedor Ozep, e soprattutto di un certo Luchino Visconti, che sarà uno degli aiuti di Renoir per *Les bas fonds* e *Une partie de campagne* e non dimenticherà mai la lezione di stile di un tale maestro.

Se si volesse esser completi, bisognerebbe ora ricordare certi attori a cui l'origine italiana non ha impedito di divenir famosi nei nostri studi: Gaby Morlay, Edwige Feuillère, Suzy Prim, Louise Carletti, Serge Reggiani, Yves Montand.

Nino Frank

Francesi nel cinema italiano muto

Il primo dei contatti cinematografici fra Francia ed Italia avvenne nel 1896, quando il torinese Vittorio Calcina (1847-1916), agente generale per l'Italia della « Societé anonyme des plaques et papiers photographiques A. Lumière et ses fils, Lyon, Monplaisir » fu invitato ad usare il nuovo apparecchio, per rifornire di vedute animate la riserva della Casa Lumière che il 28 dicembre 1895 aveva iniziato le pubbliche rappresentazioni del « Cinématographe ». Vittorio Calcina fu anche il divulgatore della nuova forma di spettacolo a Torino e a Milano. Il rifornimento di bobine avveniva lentamente e sorsero cosí le prime case italiane di produzione: l'Ambrosio a Torino, la Cines a Roma. Le « manifatture di pellicole per cinematografi » si trovarono subito di fronte ad una improvvisa, travolgente richiesta di film che lo scarso personale disponibile non poteva produrre; perciò un industriale del cinema, Carlo Rossi, pensò di chiamare addirittura specialisti da Parigi e riuscí a decidere il « metteur en scène » Charles Lépine, il tecnico Ernesto Zollinger, e tre operatori, Raoul Conte, Eugène Planchat, George Caillaud, tutti della casa Pathé, a venire a Torino ad impiantare una nuova casa, la « Carlo Rossi & C. », che diventerà poi, nel settembre 1908, « Itala film ». Pathé riuscí a mandare in carcere Charles Lépine per qualche mese, ma le sorti della nuova casa furono assicurate. Dallo stesso Lépine nel 1941, e cioè negli ultimi mesi della sua vita, ebbi moltissime notizie sul primo cinema francese e su quello torinese, ma allora, lo confesso, non sapevo quale importanza avesse Charles Lépine nella storia della cinematografia e da storica poco avveduta non scrissi che pochissime annotazioni di quanto Monsieur Lépine mi raccontava, steso sul suo lettino, tra un colpo e l'altro di tosse. Lavorò a lungo, all'Itala film, il suo genero Raoul Comte, che ancora nel 1920 fu operatore nel film *La trentesima perla* di Alessandro De Stefani.

Un altro manipolo di francesi si avviò a Roma poco tempo dopo, su invito ufficiale della Cines appena sorta. Era capitanato da Gaston Velle, uno dei direttori artistici della « Compagnie des cinématographes Pathé Frères » di Parigi. Egli, come si leggeva nella circolare della « Cines », era venuto a Roma « avec une pléiade d'artistes décorateurs et d'autres auxiliaires techniques choisis parmi l'élite du personnel qu'il dirigeait à Paris », rappresentata però da sole tre persone: gli sceno-

grafi Dumesnil e Vasseur e l'operatore André Wauzele. La Cines, prima dell'arrivo di Gaston Velle, aveva già girato una ventina di film, di cui dieci documentari.

Dopo qualche mese Velle tornò a Parigi con la sua « pléiade » ma rimasero alla Cines altri due francesi che vi erano arrivati successivamente, l'ing. Pouchain ed il sig. Planchat, già dirigenti della fabbrica di pellicole Lumière a Lione.

Ma veniamo agli attori, e cioè a quei tre comici francesi André Deed (Cretinetti), Marcel Fabre (Robinet), Ferdinand Guillaume (Tontolini alla Cines e Polidor alla Pasquali) che nel 1910, a Torino ed a Roma, iniziarono quelle « comiche » a serie, prototipi di tutti i film comici che si realizzeranno in seguito in Europa ed in America [1]

André Deed, il piú originale dei tre, dopo aver interpretati molti film dal 1909 al 1916, tornò periodicamente a Torino, legato di riverente amicizia a Giovanni Pastrone, il quale — come ripete sovente — vorrebbe sorgesse un degno monumento sulla tomba ignorata di quel grande maestro di comicità, il vero e grande creatore di molte trovate poi largamente sfruttate.

André Deed, dopo un breve periodo di attività alla S. A. I. C. (Società Anonima Imprese Cinematografiche di Milano) dove diresse ed interpretò nel 1921 *Radiosa,* di cui fu protagonista la moglie Valentina Frascaroli, lasciò nello stesso anno l'Italia, per sempre. Marcel Fabre se ne andò nel 1916 e Ferdinand Guillaume è ancor vivo a Roma e tra il 1940 ed il 1946 prese parte a qualche film.

Insieme ad André Deed lavorarono all'Itala film altri attori e registi francesi: Léonie Laporte che ancora nel 1921, accanto a Gabriel Moreau, era tra i caratteristi della F. E. R. T.; madame Davesnes, l'« Elena » di *La caduta di Troia* » (1910) il primo film a lungo metraggio dell'Itala, in cui Paride fu Jules Vinà e cioè Giulio Vinattieri, un francese figlio di italiani, di bellissimo aspetto.

Gabriel Moreau che in *tight* grigio e caramella, dal 1911 in poi, aveva avuto il compito di « épater le bourgeois » al Caffè Ligure di Torino, fu un bravissimo attore ed ancora nel 1923, ebbe una parte nel film di Guido Brignone *Le sorprese del divorzio.*

Lavorò ancor piú a lungo all'Itala Film Alex Bernard, il « Siface » di *Cabiria,* che apparve la prima volta in *Mammina* di Oreste Mentasti nel 1911, e per l'ultima, credo, in *La compagnia dei matti* di Mario Almirante nel 1928.

Edoardo Davesnes interpretò parecchi film dell'Itala, tra cui *Tigris* nel 1913, diretto da Denizot, che fu anche attore, oltre ad essere regista accanto ad André Deed, di film comici, ed ebbe la parte del ma-

---

[1] Vedi i due studi di Mario Verdone: *Il film comico,* « Seguenze », n. 5-6, Parma, 1950 e *Polidor, l'ultimo dei Guillaume,* Bianco e Nero, n. 3, Roma, 1953.

rito della perversa maliarda (Pina Menichelli) in *Il fuoco* di Giovanni Pastrone nel 1915. In questo stesso anno i coniugi Davesnes e Jules Vinà si ritrovarono insieme alla Benzi Film di Torino ed interpretarono *Il redivivo della rapida,* un film « brivido », sul tipo di quelli dell'Aquila film, che vi si era specializzata con grande successo finanziario.

Oltre a Lucien Dalezat - *La cella n.* 13 (1912) - ed a Lucien Nonguet, regista di Pathé chiamato da Lépine, all'Itala film lavorò Emilio Vardannes ([2]) che diventò poi « Bonifacio » alla Milano film, nel 1912, e tornò nel 1920 all'Itala, interpretando *In terra sarda* e *Maciste salvato dalle acque* di L. Romano Borgnetto, e *La pioggia dei diamanti* e *La modella di Tiziano* di P. A. Mazzolotti.

* * *

Nelle altre case di produzione italiane appaiono qua e là nomi francesi. Tra gli interpreti di *Triste oblio,* della Milano film, di Giuseppe De Liguoro (1910) troviamo A. Tourniaire. Nel 1913, nella stessa casa, dirige *Il delitto della via di Nizza* Henri Etiévant, già regista della S. C. A. G. L. di Parigi nel 1908-1910. Nello stesso anno, alla Pasquali, è protagonista di *Jone* ovvero *Gli ultimi giorni di Pompei* Suzanne De Labroy.

Nel 1915 è scritturata dalla Milano film la grande *vedette* Mistinguett, protagonista di *La doppia ferita* di Augusto Genina. Venne in Italia accompagnata da una brillante collega, Lina Millefleur, che vi rimase per qualche anno, ottenendo buon successo.

Lo ottenne anche Fabienne Fabrèges, che nel 1912 faceva parte come prima donna della troupe di Louis Feuillade, e dopo aver interpretato vari film sposò un nobile genovese. Da Feuillade l'aveva sostituita Musidora, già artista alle Folies-Bergère, l'interprete affascinante (per la maglia di seta nera che le modellava il corpo perfetto) dei venti episodi di *Vampires* e di *Judex.* Musidora alla Film d'arte italiana di Roma, nel 1916, fu la protagonista di *La vagabonda,* da Colette, regista Eugenio Perego, operatore E. Guattari, interpreti Luigi Maggi, Enrico Roma, Luigi Consalvo, Fernando Dalteno.

Ancora nel 1916 apparve per la prima volta sullo schermo nel film Medusa *La signorina Ciclone* una giovane attrice francese: Suzanne Armelle. Lo racconta Lucio d'Ambra in « Sette anni di cinema », giustificando la scelta di un'attrice francese con la dichiarazione che « le

---

([2]) G. Sadoul, « Histoire génerale du Cinéma » (« Le cinéma devient un art »), vol. I, pag. 91: « Avec André Deed nous était arrivée une série d'acteurs et de metteurs en scène, Gabriel Moreau, Davesnes et sa femme, Alexandre Bernard et Emile Vardannes, un tragédien qui devint ulteriorment chez nous un comique ». (Da dichiarazioni di Pastrone riportate dal Sadoul).

dive nazionali del tempo erano impegnate tutte in atteggiamenti divini e statuari. « Il marchese di Bugnano, proprietario della Medusa film, andò a Parigi e ne tornò con Suzanne Armelle, nuova allo schermo, ma che subito trovò nel teatro muto, in cambio della sua vertiginosa e vivacissima dizione, un'indiavolata risorsa di gesti, d'atteggiamenti e d'azioni, per cui non parve a nessuno che piú ciclonicamente di cosí si potesse interpretare *La sognorina Ciclone*. Il soggetto del film era di Augusto Genina ».

Lucio d'Ambra racconta anche la vicenda della Duse francese, Berte Bady, che fu scritturata da di Bugnano che aveva comprato i diritti d'autore di « L'Enchantement » di Henry Bataille proprio nel momento della rottura fra questi e la grande tragica. Benché Lucio d'Ambra insistesse sul tipo « fiammingo » di bellezza dell'artista, dopo un provino riuscí a rispedirla a Parigi. « Che fiammingo e fiammingo. Questa è brutta semplicemente. E voi dovete liberarmene al piú presto » diceva disperato di Bugnano!

Miglior fortuna ebbe Rita Jollivet, parigina che, dopo aver lavorato al Royal Court Theatre di Londra, andò a New York al teatro Knickerbaker ([3]), in cui fu una delle principali interpreti di *Kismet*. Venne nel 1915 all'Ambrosio, e vi tornò nel 1920 per *Teodora*. Sposò il conte Giuseppe Cippico di Zara.

« Fu bravissima e finissima attrice » dice Arrigo Frusta che nel 1915 l'ebbe come interprete del suo film *L'onore di morire* accanto ad un attore francese, J. Maupré. E lo fu altrettanto Madeleine Céliat, protagonista di *Monna Vanna*, da Maeterlink, e, l'anno successivo, di *Amor tradito e Davanti alla legge* con Tullio Carminati.

* * *

Nel dopoguerra, che segnò una certa ripresa della cinematografia italiana, fu di moda scritturare registi ed attori strnieri. Nel 1819 la Tiber invitò a Roma il grande Antoine, il regista del naturalismo, il maestro di tutti i registi futuri, il fondatore del famoso Teatro Libero, ed egli diresse *Israel* da Bernstein, con Vittoria Lepanto ([4]). Al-

---

([3]) Sadoul, id., vol. II, pag. 316: « Leonce Perret travailla surtout à New York, dans les studios Pathé. Il multipla, après l'intervention américaine, les sujets patriotiques: *La Fayette nous voici, N'oublions jamais*, etc. Il fut, second Delluc, le plus caracteristique de ces français de N. Y. qui avaient vu trop de films italiens, et qui essayaient de les imiter en Amerique. Sa vedette préferée fut Dolores Casinelli, mais il tourna plusieurs films avec Rita Jollivet. (*La réscapée du Lusitania*, etc.).

([4]) Scrive Lucio d'Ambra, op. cit. IX puntata, « Cinema » 25, VIII, 1937: « Ma nulla fece di importante Antoine nel suo soggiorno a Roma. Venendo dal teatro e tentando di adattare all'arte nuova le inveterate abitudini dei suoi sessant'anni, Antoine non riuscí a distinguere chiaramente il cinema dal teatro e,

l'Itala, andarono Suzy Prim (che aveva interpretato a Roma per la Medusa *Le due rose* e per la Filmgraf *Il sogno di primavera*) ed il regista di grande valore George Lacroix, che vi morí di cancro il 22 luglio 1920, dopo aver diretto *Appassionatamente,* lasciando incompiuto *Il suo destino* ed appena abbozzato *Notte di sangue* ([5]).

A Milano sorge una « Lydianne Film », prima attrice Lydianne, e dirige nel 1919 alcuni film alla De Rosa, Edoardo Micheroux de Dillon (*La farfalla nero e argento* e *Lo strangolatore muto*). A Napoli alla Paris Film realizza un soggetto del futuro storico del cinema René Jeanne, *Racconto di Natale,* il regista Alex De Varenne, noto per aver diretto a Parigi un grande film di propaganda, inizialmente intitolato *Trois familles,* e proiettato poi, dopo l'armistizio, con il titolo *Le feu 1914-1918* (su soggetto di René Jeanne e Henri Hertz, con Séverin Mars e Suzanne Bianchetti). Alla Tirrena Films, sempre a Napoli, lavorano il regista François Hugon, già direttore artistico alla casa Eclair di Parigi, e l'attrice Hélene Clermont. Marise Douvray, alla Lombardo, interpreta *Bolla di sapone* di Carlo Krauss e *Il gatto nero* di Pasquale Parisi.

Negli anni 1919-1920 fornirono soggetti alla Chimera Film, alla Tespi, alla Flegrea di Roma, Nelly e Jean Carrère. La loro collaborazione si era iniziata nel 1918 con *Lolyta* interpretato da Bianca Bellincioni Stagno.

Notevole fu l'attività alla Cines del regista Gaston Ravel, allievo di Louis Feuillade e dal 1914 alla Gaumont: diresse *Cosmopolis* (1919) da P. Bourget; *La volata,* soggetto di Dario Niccodemi, con Vera Vergani e Romano Calò (1920); *La rupe Tarpea,* soggetto e regía; *Themis,* riduzione da Gabriele D'Annunzio, e *Forse che sí forse che no.*

Nel 1921 Robert Peguy (Marcel Robert), già attore alla Lux di Parigi negli anni 1908-1910, e poi regista alla Deutches Kinematograph Gesellschaft, scrive il soggetto di *La strana avventura* e lo realizza alla Chimera Film di Roma, protagonista Paule Prielle. E ultimo a giungere in Italia, quando già i nostri « quadri » cinematografici migravano verso il nord, il notissimo attor comico Marcel Levesque, il « Cocantin »

---

facendo un cattivo teatro, diede fuori a fatica una sua visione cinematografica ch'era assai peggio ed assai meno di quel teatro. Non credo che il film romano di Antoine sia mai apparso davanti al pubblico. Comunque, anche se uscí, certamente lasciò il tempo che aveva trovato. E Antoine, levate le spalle — Cinéma va te faire foutre! — ripartí per la Francia ». Tutto ciò contrasta con ciò che mi disse Alberto Collo nel 1941, cedendomi le fotografie del film a cui prese parte, Egli lodò Antoine, cosí diverso da tutti gli altri registi, ed assicurò il buon successo del film.

(5) M. A. Prolo: *Suzy Prim 1919*: *Appassionatamente,* « Cinema », n. 42, 15, VII, 1950. In tale articolo non accennai al film *Madame Coralie e C.* della Cines (1914) in cui apparve la Suzy Prim, adolescente ancora, sotto il nome di Suzanne Arduini.

di *Judex,* ed il protagonista della serie *Vita comica* di Louis Feuillade. Alla Rinascimento Film del barone Carlo Amato, egli interpretò *La dame de chez Maxim* accanto a Pina Menichelli, Ugo Gracci, Alfredo Martinelli (6).

Maria Adriana Prolo

---

(6) Francesco Soro, nel suo noto volume « Splendori e miserie del cinema » afferma che l'Unione cinematografica italiana scritturò « direttori di scena ed artisti celebri in tutto il mondo, citando tra questi Menier e Gaby de Lys. Il nome del primo non si trova in nessuna storia del cinema e quanto alla seconda lo stesso Soro fa delle riserve, notando la strana coincidenza fra tale pseudonimo e i nomi di un paese e di un fiume della Valle d'Aosta. Ma quanto racconta dell'attrice è cosí gentile che val la pena di riportarlo. Scrive di lei Soro: « Quest'ultima però, già scritturata per la esecuzione di tre film in Italia, non poté adempiere all'impegno, perché, ammalatasi gravemente, moriva piamente a Parigi, nel pieno fulgore della bellezza, della giovinezza e della gloria, lasciando tutto il suo patrimonio — che ascendeva a parecchi milioni, guadagnati con la sua arte — ai poveri. Mi piace ricordare di Gaby de Lys un particolare pietoso e curioso, che attesta tutta la onestà e lo scrupolo di questa celebrata attrice. Essa aveva ricevuto dalla U. C. I. un « anticipo » di lire centocinquantamila di cui, com'è consuetudine, non aveva rilasciata quietanza, perché sarebbe stato scomputato durante la esecuzione del contratto. Ebbene, ella, presso a morire, dispose che detta somma — insieme con gli interessi — fosse subito dopo la sua morte restituita alla U. C. I. ».

Il programma della "Retrospettiva"

PRIMA PROIEZIONE

La nascita del cinema e Louis Lumière

1945 - Roger Leenhardt e Georges Sadoul: *Naissance du cinéma* (1233 metri).

Louis Lumière e il riflesso della vita.

1895 - Louis Lumière: *Sortie d'usine* (20 m.).
1895 - Louis Lumière: *Arrivée d'un train à la Gare de la Ciotat* (20 m.).
1895 - Louis Lumière: *Demolition d'un mur* (20 m.).
1895 - Louis Lumière: *Debarquement d'une mouche* (20 m.).
1895 - Louis Lumière: *Concours de boules* (20 m.).
1895 - Louis Lumière: *Leçon de bicyclette* (20 m.).
1895 - Louis Lumière: *Place Bellecour* (20 m.).

Gli operatori della Società Lumière attraverso il mondo.

1895 - *Paris* - Place de l'Opéra (20 m.).
1896 - *Londres* - Hyde Park Cavaliers (20 m.).
1896 - *New York* - Port de Brooklyn. Arrivée d'un train (20 m.).
1896 - *Saint Petersbourg* - Rue Tverskaia (20 m.).
1896 - *Mexico* - Marché indien (20 m.).
1896 - *Budapest* - Cortège de la Couronne (80 m.).
1896 - *Venise* - Panorama du Grand Canal (20 m.).
1896 - *Venise* - Arrivée en gondole à la Piazzetta (20 m.).
1896 - *Venise* - Pigeons place St-Marc (20 m.).
1896 - *Venise* - Panorama de la Place St. Marc (20 m.).
1896 - *Venise* - Le Grand Canal avec barques (20 m.).
1896 - *Rome* - Piazza Termini (20 m.).
1896 - *Rome* - Piazza di Spagna (20 m.).
1896 - *Milan* - La Place du Dôme (20 m.).
1896 - *Gênes* - La via Carlo Alberto (20 m.).
1896 - *Naples* - Santa Lucia (20 m.).
1896 - *Sorrento* - Danse Tarantelle (20 m.).
1898 - *Venise* - Arrivée en gondoles des souverains d'Allemagne et d'Italie au Palais Royal (20 m.).
1898 - *Turin* - Les souveraine à l'exposition (20 m.).
1903 - *Voyage du Roi Victor Emmanuel III en France* (20 m.).

1904 - *Voyage de M. le President de la Republique Française en Italie* (20 m.).
1900 - *Le «cake walk» ou nouveau cirque* (20 m.).

SECONDA PROIEZIONE

1953 - *Le Grand Méliès* de Georges Frangyu.
1906 - Georges Méliès: *Le Voyage à travers l'impossible,* a colori (350 m.).

TERZA PROIEZIONE

La nascita di un'arte

1897 - Hatot Brotteau: *L'Assassinat du Duc de Guise.*
1898 - Georges Méliès: *L'illusioniste.*
1901 - Georges Méliès: *Barbe bleue.*
1901 - Brotteau - Zecca: *Les victimes de l'alcoolisme.*
1901 - Zecca - Velle: *Une demandé en mariage mal engagêe.*
1903 - Georges Méliès: *Le merveilleux éventail vivant.*
1905 - Lucien Nonguet: *Dix femmes pour un mari.*
1906 - Charles Lépine: *Les fils du diable fait la noce à Paris.*
1907 - Alice Guy: *La legende de Phares.*
1908 - Arnaud: *La legende de Daphne.*
1908 - Emile Cohl: *Porcelaines tendres.*
1909 - Emile Cohl: *Les quatre petits tailleurs.*
1909 - Louis Feuillade: *Les sept péchés capitaux.*
1909 - Gaumont: *L'an mille.*
1910 - Durand: *La Prairie en feu.*
1910 - Emile Cohl: *Le petit chenteclerc.*
1910 - Emile Cohl: *Le songe d'un garçon de café.*
1911 - Gerard Bourgeois: *Les victimes de l'alcool.*

QUARTA PROIEZIONE

Max Linder e l'epopea dei comici francesi.

1895 - Louis Lumière: *L'Arroseur arrosé.*
1905 - Nonguet: *Boireau et les cordes,* con André Deed.
1907 - Romeo Bozetti: *L'homme aimanté,* con Bozetti.
1908 - Bozetti: *Calino arroseur,* con Migé.
1908 - Nonguet: *Max se trompe d'étages,* con Max Linder.
1908 - Nonguet: *Boireau roi de la boxe,* con André Deed.
1909 - Monca: *Rigadin dueliste,* con Prince Rigadin.
1909 - Gasnier: *Max illusioniste,* con Max Linder.
1910 - Bozetti: *Little Moritz se fait des muscles.*
1909 - Gasnier: *Max pratique tous les sports,* con Max Linder.
1910 - Monca: *Rigadin avale son Okarina,* con Prince Rigadin.
1910 - Jean Durand: *Le Baptême de Calino.*
1911 - Jean Durand: *Onésime et le drâme de famille,* con Bourbon.
1911 - Gasnier: *Max asthmatique,* con Max Linder.
1912 - Durand: *Calino se bat en duel,* con Migé.
1912 - Durand: *Zigotto plombier,* con Bataille.
1912 - Monca: *Rigadin veut faire du cinéma,* con Prince Rigadin.
1913 - Anonimo: *Un Hôtel tranquille,* con Teddy.
1913 - Max Linder: *Max à Monaco,* con Max Linder.
1913 - Louis Feuillade: *Le jocond,* con Marcel Levesque.

1913 - Max Linder: *Max veut grandir*, con Max Linder.
1913 - Durand: *Onésime horloger*, con Bourbon.

SESTA PROIEZIONE

Louis Feuillade e il neo-realismo francese

Vendemiaire (Vendemmiale) - 1917-18 - Film in tre parti.

Prima parte: La vigne (La vigna).
Seconda parte: La cuve (Il Tino).
Terza parte: Le vin nouveau (Il vino nuovo).

Regía: Louis Feuillade - *scenario*: Louis Feuillade - *operatore*: Sergius - *riprese*: Studio Gaumont, in Provenza, la valle del Rodano, e retrovie del fronte - *produzione*: Gaumont - *lunghezza*: 10 rulli (con un prologo) - *attori*: Ed. Mathé (capitano cieco), Gaston Michel (Larcher), Louis Leuras (Wilfrid), Manoel Camère (Fritz), Biscot (il comico), Emile André (Bernardeu), M.lle. Lugnane (Marthe), M.lle. Fabiola (Marie), Rollette (La cantante), M.lle. De La Croix (Madame de Castevieil), Mlle. Marie Haradd (La Caraque), René Creste (Pierre Bertin).

SETTIMA PROIEZIONE

La prima avanguardia e l'impressionismo francese.

Fièvre (Febbre - La Boue, 1921)

Regìa: Louis Delluc - *scenario*: Louis Delluc - *operatori*: Ginory e Lucas - *produzione*: Les Films Artistiques Jupiter - *riprese*: Studio Gaumont (Buttes Chaumont) e Marsiglia - *attori*: Eve Francis (la padrona del Bar), Elena Sagrary (l'Orientale), Yvonne Aurel (la Pipa), Solange Rugiens (patience), Noemie Scize (una ragazza), Jeanne Cadix (una ragazza), Marcelle Delville (una ragazza), Line Chaumont (una ragazza), Lily Samuel (la nana), Gaston Modot (il padrone del Bar), Van Daele (il marinaio)), Footit (l'uomo dal cappello grigio), L. V. De Malte (l'ubriaco), A. F. Brunelle (il piccolo funzionario), Barral (il giocatore), Vintiane (una ragazza), Sisko (una ragazza), Castav Roxo (Colis detto Colibri), Waroquet, Léon Moussinac, Bayle, Bole, Bouchard (marinai).

Eldorado (1921)

Regía: Mariel L'Herbier - *assistente*: Philippe Herriat - *scenario*: Marcel L'Herbier - *operatore*: Lucas Le Tertre - L'Herbier - *scenografi*: C. A. Lara - Le Tertre - *musica*: Marius François Gaillard - *produzione*: Gaumont - *riprese*: Studio Gaumont (Buttes Chaumont) e Granata (Spagna) - *attori*: Eve Francis (la ballerina), Marcelle Radot (la ragazza), Claire Preliat (la governante), Jacques Catelain (il giovane), Philippe Herriat (il Ballerino).
Copia concessa da M. Marcel L'Herbier.

La Souriante Madame Beudet
(La sorridente M.me Beudet, 1922)

Regìa: Germaine Dulac - *scenario*: Obey e Dulac - *operatore*: Maurin - *scenografia*: Regie Neuilly e G. Dulac - *musica*: D. Milhaud, con adattamento di G. Dulac - *produzione*: Films Vandal & Delac - *riprese*: Studio di Neuilly e Chartres - *attori*: Germaine Dermoz (Madame Beudet), Madeleine Guitty (la moglie del socio), Arquillere (Monsieur Beudet), Jean d'Yd (il socio).

Copia della Cinémathèque Françise, concessa da Madame G. Dulac e Charles Delac.

OTTAVA PROIEZIONE

Gance e il montaggio « breve ».

La Roue (La ruota - 1922)

Prima parte: La symphonie en noir.
Seconda parte: La symphonie en blanc.
Regía: Abel Gance - *assistente*: Blaise Cendrars - *scenario*: Abel Gance - *operatori*: Bure, Bujard, Duverger - *musica*: Arthur Honegger - *produzione*: Abel Gance - *distribuzione*: Pathé - *riprese*: Studio Pathé, nel Var, in Haute-Savoie, a Parigi, nei treni e strade ferrate della Parigi-Lione-Mediterraneo - *attori*: Miss Ivy Close (la ragazza), Severin Mars (Sisif, padre adottivo, conduttore della locomotiva), Terof (il meccanico di Sisif), Gabriel de Gavrone (il figlio di Sisif), Pierre Magnier (l'ingegnere).

Copia depositata alla Cinémathèque Françise, per la cortesia di M. Abel Gance.

NONA PROIEZIONE

Epstein e « l'intelligenza di una macchina ».

Coeur fidèle (Cuor fedele, 1923)

Regía: Jean Epstein - *scenario*: Jean Epstein - *operatore*: Guichard, Stuckert, Donnot - *produzione*: Pathé Consortium - *riprese*: a Marsiglia e dintorni e nello studio di Joinville - *attori*: Gina Manès (la giovane donna di servizio), Marie Epstein (l'inferma), Léon Mathot (il giovane operaio), Edmond Van Daele (il cattivo giovanotto).

DECIMA PROIEZIONE

Jacques Feyder e il ritorno al classicismo.

Crainquebille (1922)

Regía: Jacques Feyder - *scenario*: Jacques Feyder, d'après Anatole France - *operatori*: Burel et Forster - *scenografia*: Jacques Feyder - *musica*: Kosma - *attori*: Maurice de Feraudy (Crainquebille), Jean Forest (la Souris), Oudart (l'Agente Bayard), Jane Cheirel (Madame Bayard), Marguerit Carre (Madame Laure), Francoise Rosay (una cliente), Charles Mosnier (il testimone), Numes (il presidente), Vorms (l'avvocato), Roques (l'agente 121) - *produzione*: Les Films Trarieux ex Legrand - *riprese*: Studio di Joinville - esterni a Parigi.

UNDICESIMA PROIEZIONE

René Clair e la costante di una tradizione.

Le Voyage imaginaire (Il viaggio immaginario, 1925-26)

Regía: René Clair - *assistente*: Georges Lacombe - *operatori*: Morin e Berliet - *scenografo*: Gys - *musica*: Georges Van Parys - *scenario*: René Clair - *produzione*: Georges Loureau - *riprese*: Parigi e dintorni - *attori*: Dolly Davis (la giovane dattilografa), Jean Borlin (l'impiegato timido), A. Prejean (il

suo rivale), J. Gerald (l'impiegato), Olivier (il direttore), Schutz (il veggente), Yvonne Legay (la fata), Ginette Madys (la cattiva fata).
Copia della Cinémathèque Française.

Les Deux Timides (I due timidi, 1928)

Regía: René Clair - *scenario*: René Clair, da Labiche - *operatori*: Rouakoff e Batton - *assistenti*: Georges Lacombe e Georges Lampin - *scenografo*: Lazare Meerson - *adattamento musicale*: Georges Van Parys - *produzione*: Albatros - *riprese*: Studio di Montreuil - *attori*: Vera Flory (la ragazza), Madeleine Guitty (la governante), Francoise Rosay (la zia), Yvette Andreyor (la sposa martire), De Feraudy (il padre timido), Jim Gerald (il marito brutale).

DODICESIMA PROIEZIONE

Gance e il triplo schermo.

Napoléon (1925-26-27)
(La corse - Toulon - Thermidor - Le bal des victimes - La campagne d'Italie

Regía: Abel Gance - *scenario*: Abel Gance - *assistenti*: Pierre Danis, Sacher, Prismal, Volkoff, Tourjansky - *riprese*: Kruger, Mundwiller, Torpkoff - *scenografia*: Alexandre Benois - *musica*: Arthur Honegger - *costruzione tecnica del trittico*: André Debrie - *produzione*: « Les films historiques » - *attori*: Albert Dieudonné (Napoléon), Eugenie Buffet (Madame Napoléon), Gina Manès (Josephine), Annabella (Violaine), Suzie Vernon (Madame Recamier), Damia (La Marsigliese), Schutz (Paoli), Philippe Herriat (Salicetti), Chakatouny (Pozzo di Borgo), Koubitzky (Danton), Antonin Artaud (Marat), Edmond Van Daele (Robespierre), Abel Gance (Saint Just), Nicolas Koline (Tristan Fleury), Paul Amiot (Fouquier Tinville), Vidalin (Camille Desmoulins), Jean Gaudrey (Tallien), Favière (Fouché), Day (Amiral Hodd), Daniel Buiret (Robespierre da giovane), Philippe Rolla (Massena), Jean Henry (Junot), Demercay (Suchet), Dacheux (General du Teil), Courtois (General Carteaux), De Canolle (Capitaine Narmont), Bonvallet (General Menou), R. de Ansorena (Desaix), Genica Missirio (Murat).

TREDICESIMA PROIEZIONE

La fine del muto.

La Petite Marchande d'allumettes (La piccola fiammiferaia - 1927)

Regía: Jean Renoir - *assistente*: Jean Tedesco - *scenario*: Jean Renoir e Jean Tedesco, da Hans Christian Andersen - *operatore*: Bachelet - *scenografia*: Eric Aes - *musica*: Manuel Rosenthal - *produzione*: Jean Renoir e Jean Tedesco - *distribuzione*: Synchro-Cine - *riprese*: Théatre du Vieux Colombier a Parigi e nella foresta di Fontainebleau - *attori*: Catherine Hessling (la piccola), Jean Storm (il giovane e il sergente del sogno), Emmanuel Raby (l'agente di polizia e nel sogno l'Ussaro della morte).
Copia della Cinémathèque Française, concessa da MM. Jean Renoir e Jean Tedesco.

Gardiens de phare (Guardiani di faro, 1928-29)

Regía: Jean Gremillon - *scenario*: Jacques Feyder - *assistente*: Jean Maurey - *operatore*: Georges Perinal - *scenografo*: André Barsacq - *riprese*: Bretagne - *produzione*: Societé des films du Grand-Guignol - *attori*: Genica Athanasion

(Marie), Gabrielle Fontan (sua madre), Geyman Vutal (Yvon), Fromet (suo padre).
Copia della Cineteca Svedese.

QUATTORDICESIMA PROIEZIONE

La seconda avanguardia.

Entr'acte (1924)

Regía: René Clair - *soggetto*: Picabia - *scenario*: René Clair - *assistenti*: Caillaud, Lacombe - *operatori*: Berliet - *musica*: Eric Satie - *produzione*: Balle Suedois de Rolph de Maré - *riprese*: St.Cloud (Paris) - *attori*: Jean Borlin, Erie Satie, Marcel Duchamp, Man Ray.

L'Age dor (L'età d'oro - 1930)

Regía: Louis Buñuel - *scenario*: Buñuel e Dali - *assistenti*: Brunius e Heymann - *operatore*: Duverger - *scenografia*: Schildthecht - *assistente*: Castaldi - *orchestra*: Armand Bernard - *manifesti*: Vigneau - *attori*: Gaston Modot (l'amante), Lya Lys (la giovane donna), Caridad de Labardesque (la cameriera), Max Ernst (il capo dei banditi), Pepito Artigas (il Re), Lionel Salem (il Cristo), Mme Noizaat (la Madre), Duchange (il direttore d'orchestra), Ibanez (il Padre), Andrée Hugo (la regina) - *suono*: Films Sonores Tobis Paris - Procedé Standard Tobis-Klang-Film.

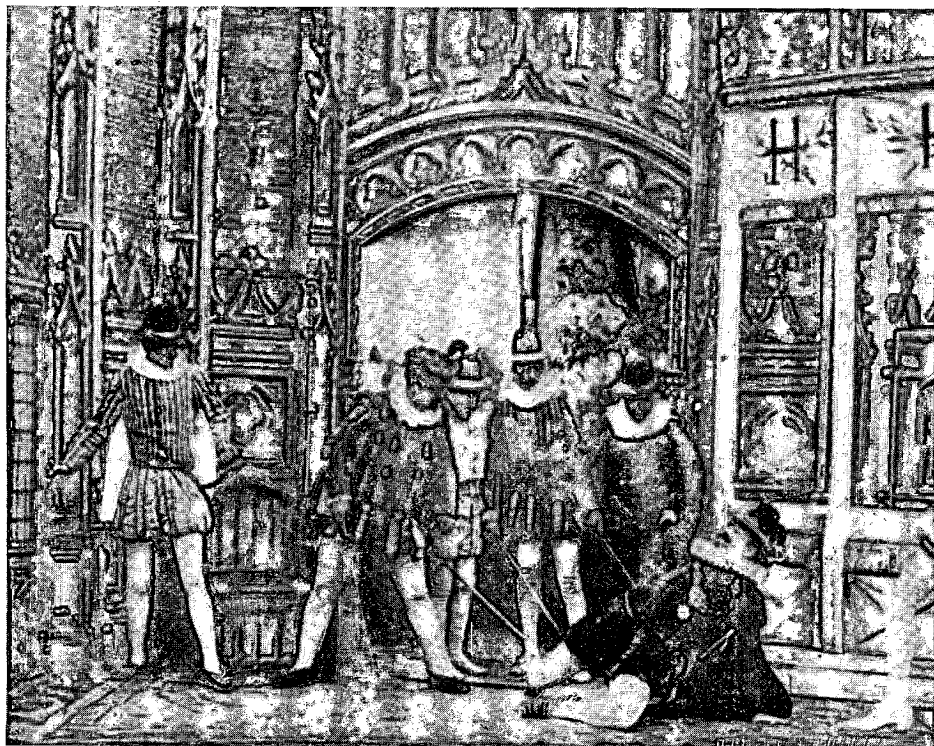
La Zone (La zona - 1928)

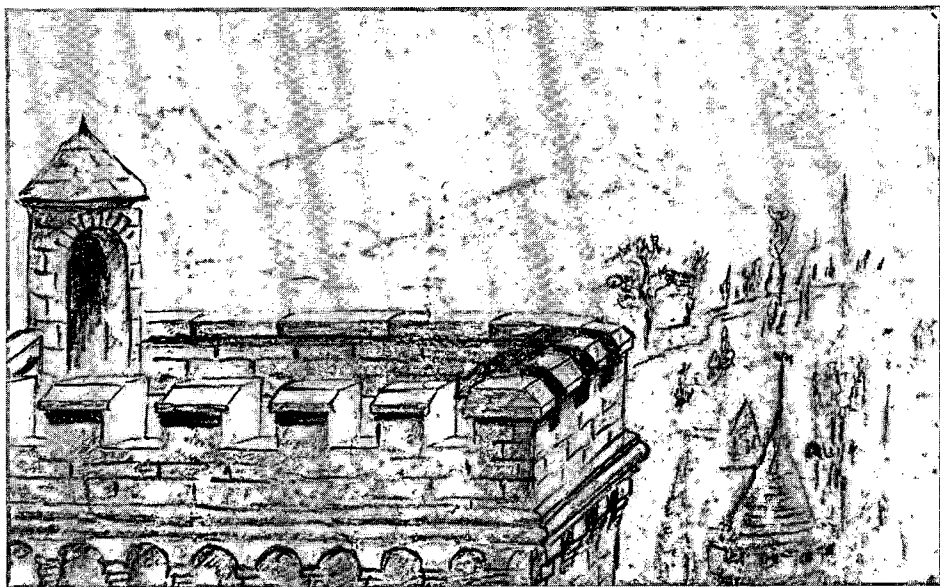
Regía: Georges Lacombe - *scenario*: Georges Lacombe - *operatore*: Georges Périnal - *produzione*: Le Films Charles Dullin.

Le Retour à la raison (Ritorno alla ragione - 1924)

Regía: Man Ray - *scenario*: Man Ray - *operatore*: Man Ray *produttore*: Man Ray. Film proiettato per la prima volta a Parigi per una manifestazione dadaista.

GIUSEPPE SALA - *Direttore responsabile*
Autorizzazione n. 2578 dell'11-3-1952

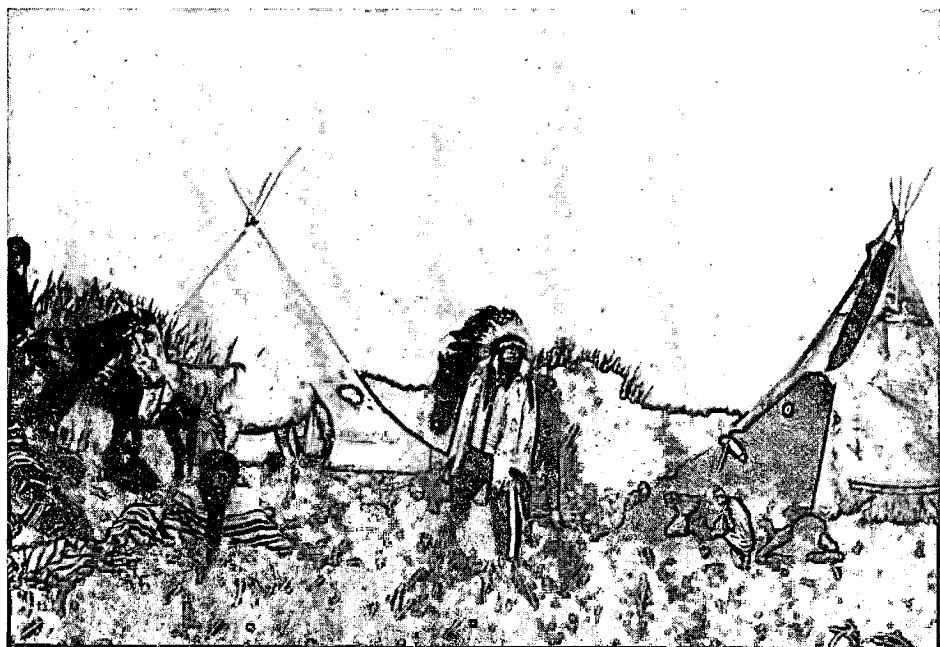
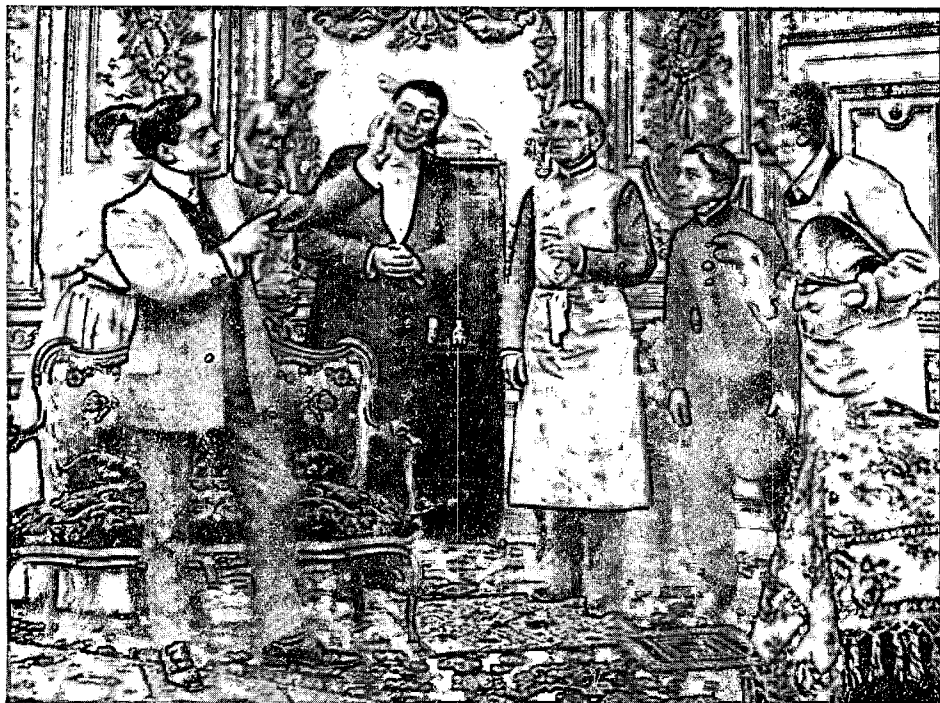
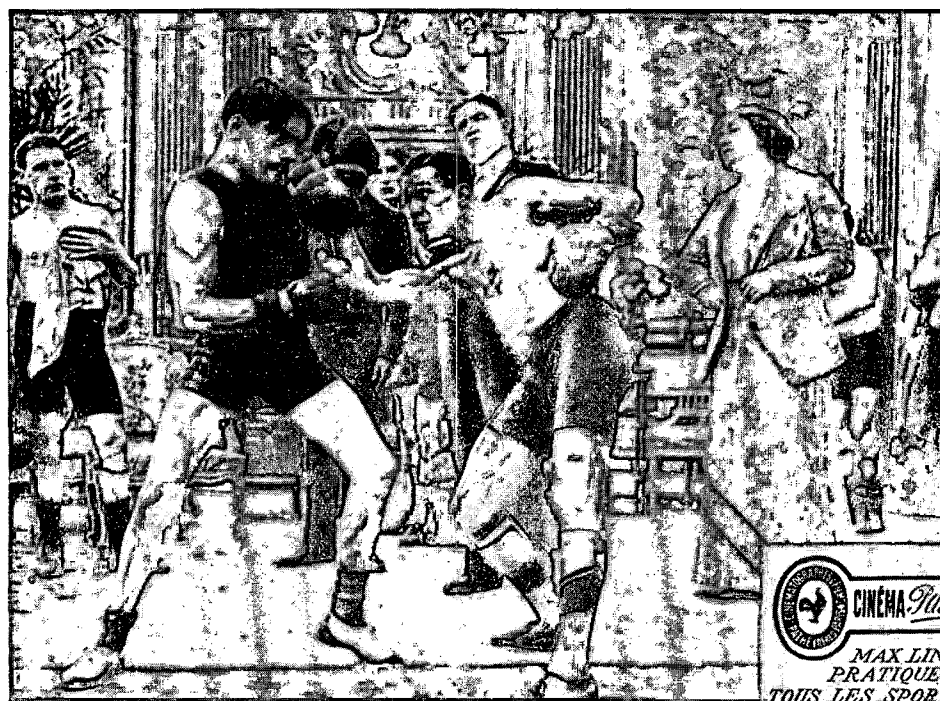
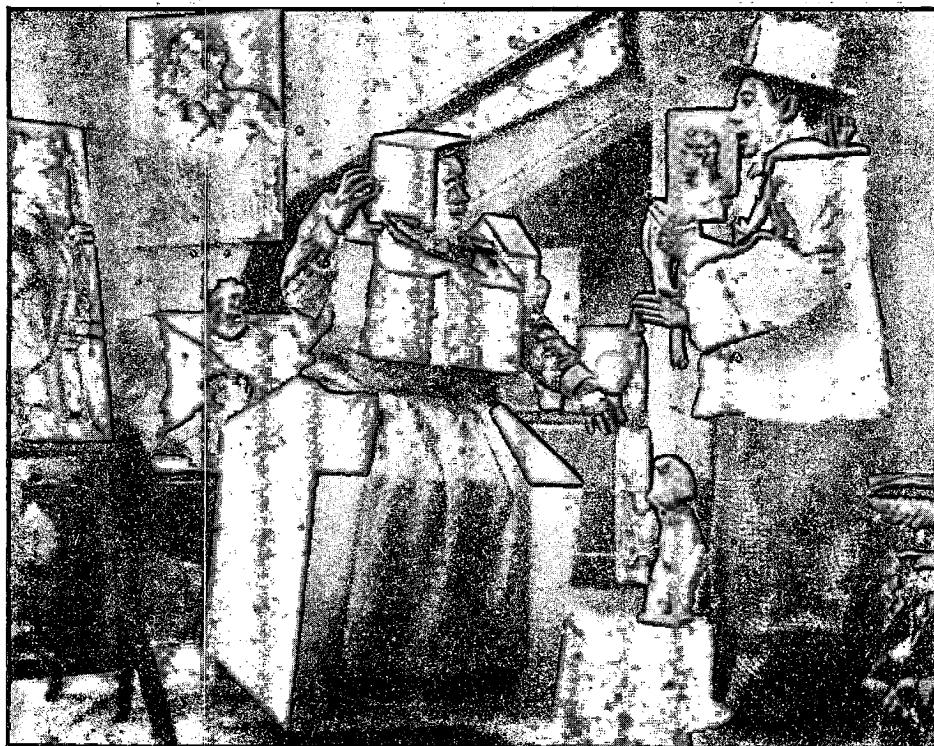
TIPOGRAFIA P. U. G. — ROMA

Hatot e Grotteau — *L'Assassinat du Duc de Guise* (1897)

Le Bargy — *L'Assassinat du Duc de Guise* (1907)

GEORGES MÉLIÈS *Barbe Bleue* (1901)

GEORGES MÉLIÈS *Le Voyage à travers l'impossible* (1904)

ZECCA E GROTTEAU — *Les Victimes de l'alcoolisme* (1902)

LUCIEN NONGUET — *Sept femmes pour un mari* (1905)

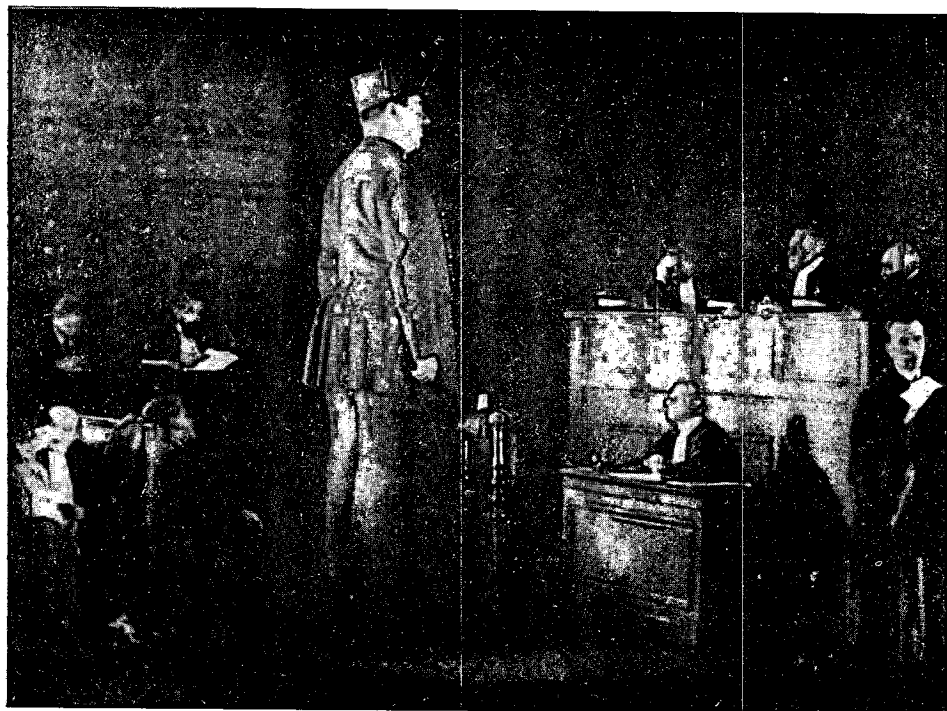
LOUIS FEUILLADE — *Les Sept péchés capitaux* (*La Paresse*, 1909)

JEAN DURAND — *La Prairie en feu* (1910)

LOUIS GASNIER *Max illusioniste* (1909)

LOUIS GASNIER *Max Linder pratique tous les sports* (1910)

MONCA *Rigadin peintre cubiste* (1910)

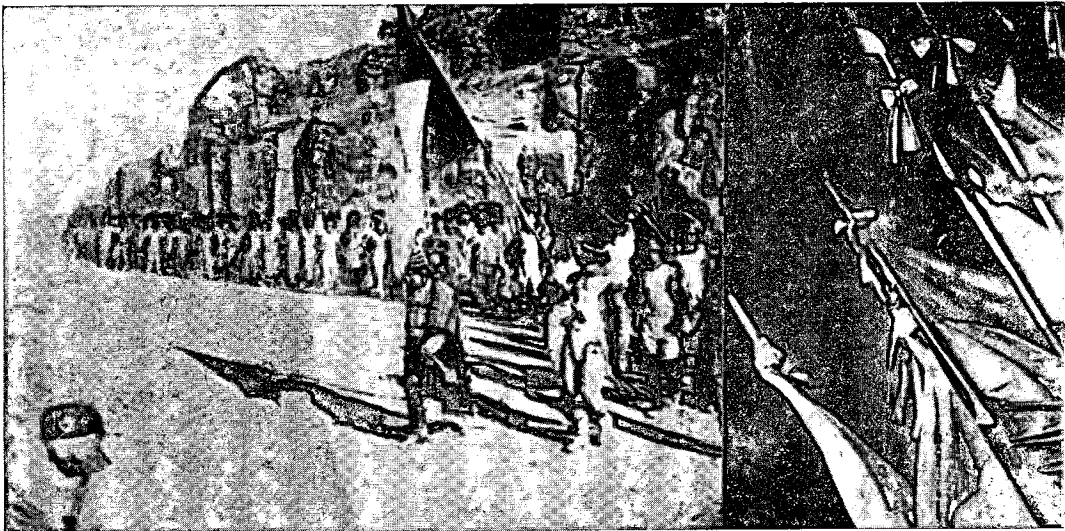
JEAN DURAND *Le baptême de Calino* (1910)

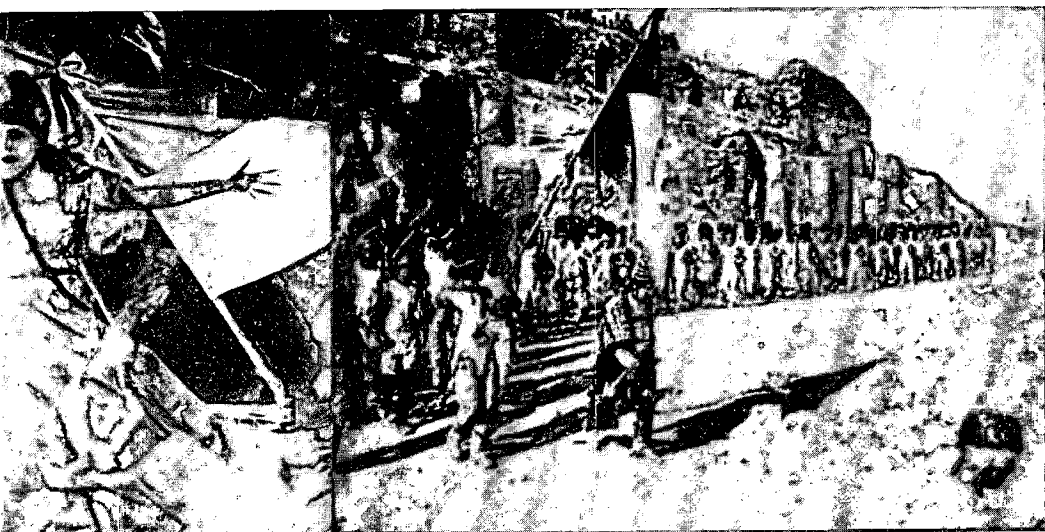
LÉONCE PERRET *L'Enfant de Paris* (1913)

LOUIS FEUILLADE *Vendemiaire* (1917)

Marcel L'Herbier — *Eldorado* (1921)

Louis Delluc — *Fièvre* (1921)

Jacques Feyder *Crainquebille* (1922)

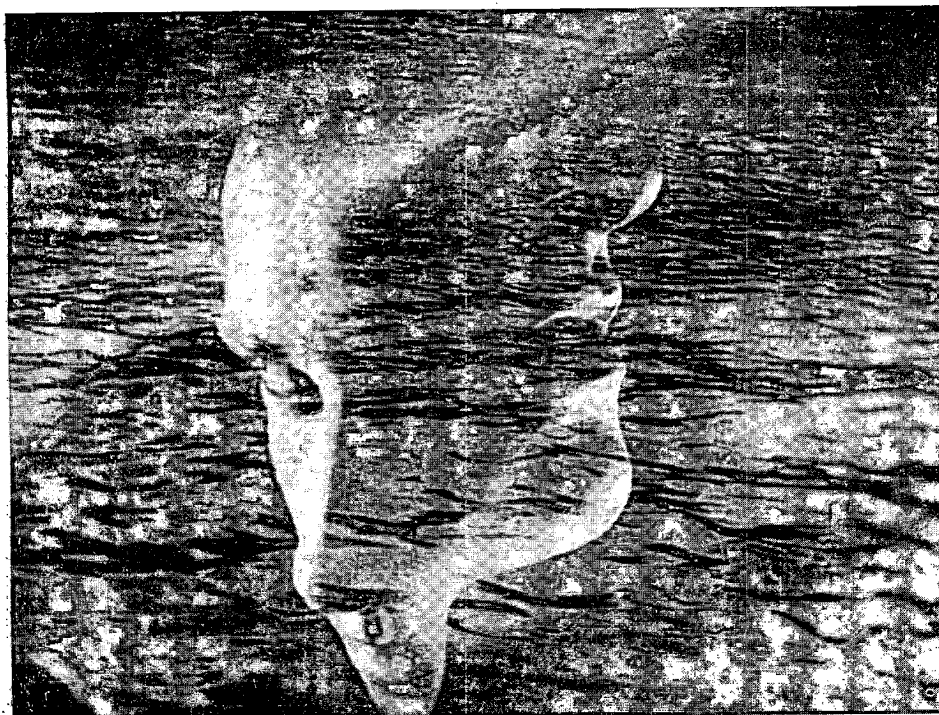
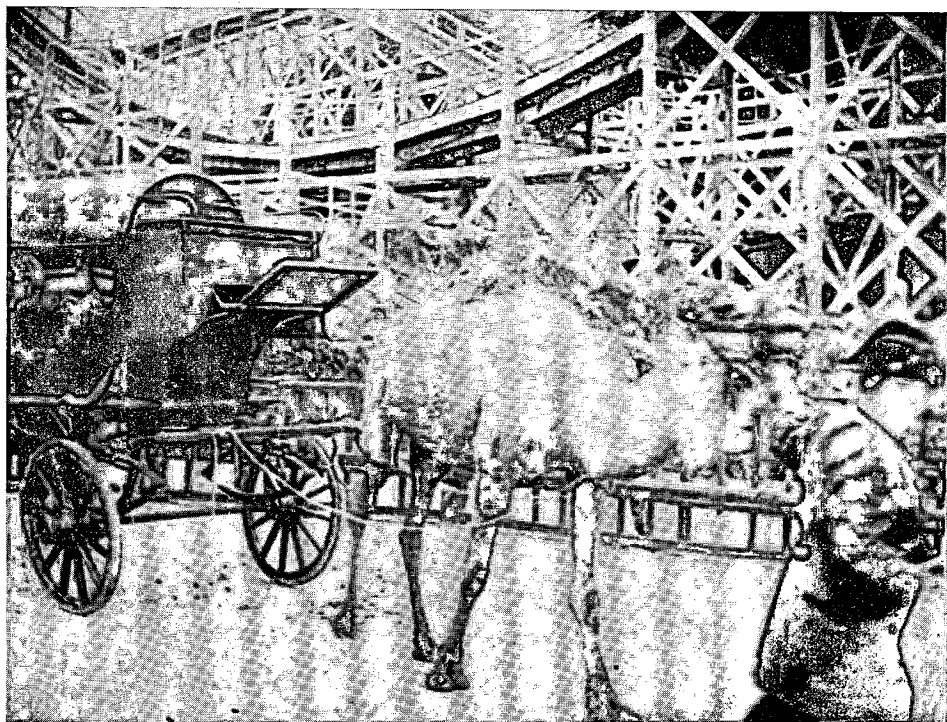
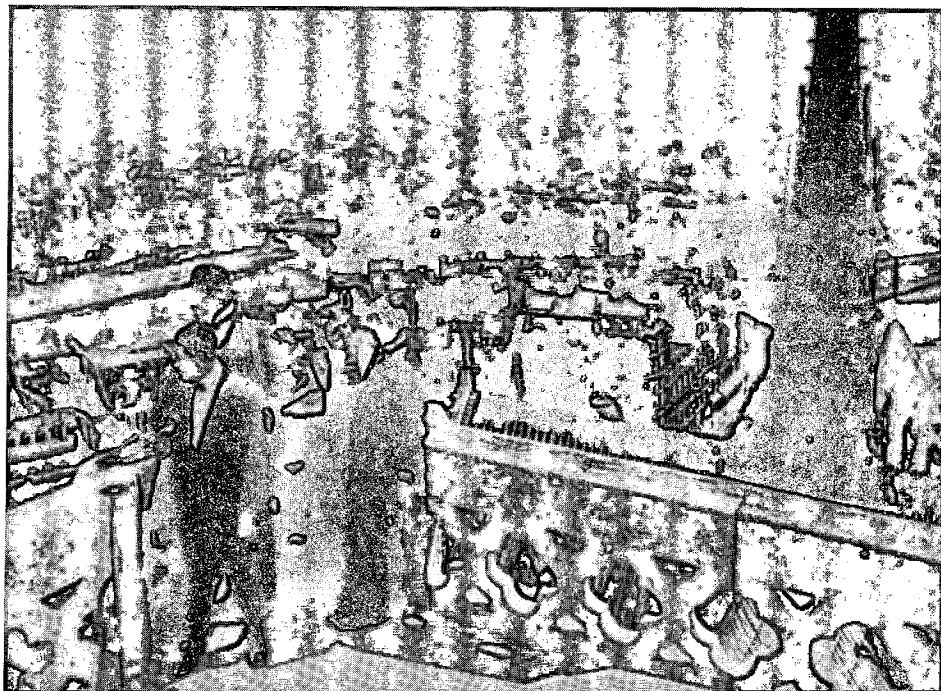
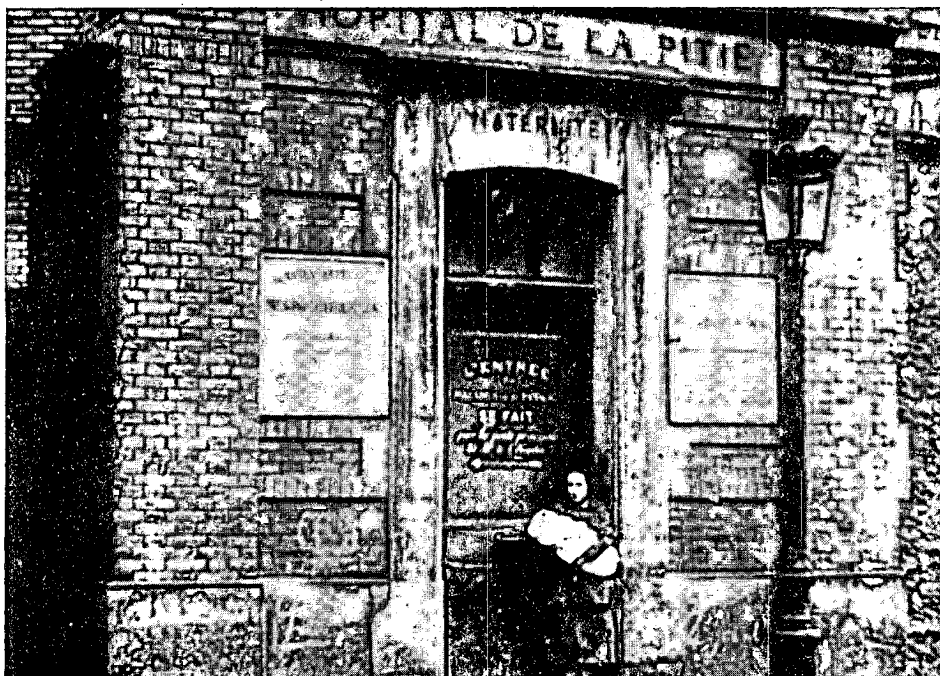
Germaine Dulac *La Souriante Madame Beudet* (1922)

ABEL GANCE

ABEL GANCE *La Roue* (1922)

Trittico da *Napoléon* (1927)

ABEL GANCE — *La Roue* (1922)

FERNAND LÉGER — *Le Ballet mécanique* (1923)

JEAN EPSTEIN — *Coeur fidèle* (1923)

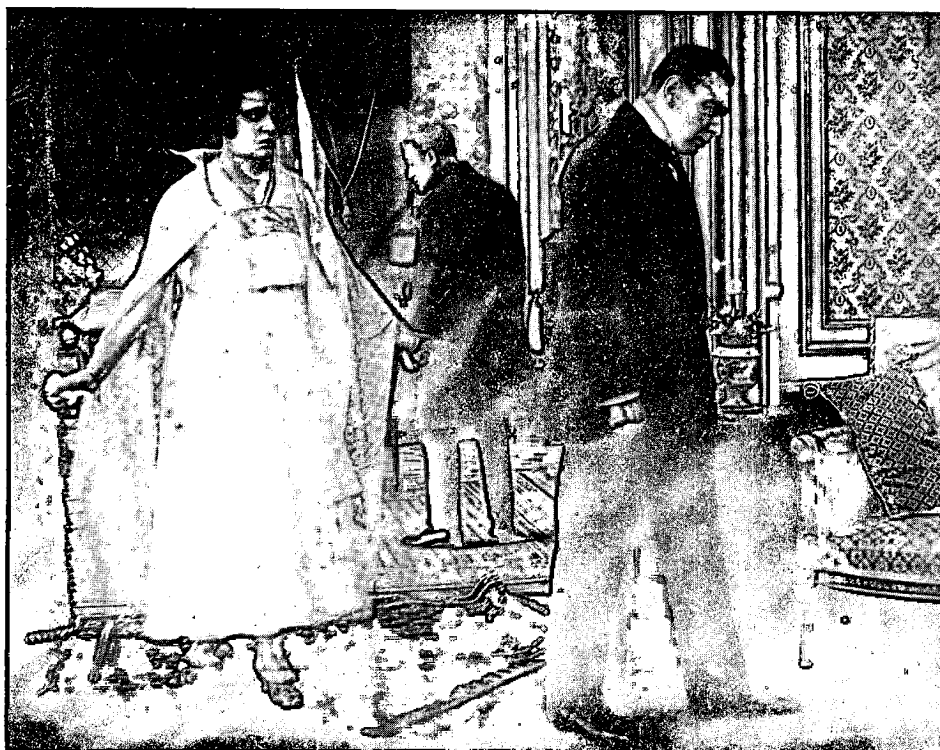
RENÉ CLAIR *Entr'acte* (1924)

RENÉ CLAIR *Entr'acte* (1924)

René Clair — *Entr'acte* (1924)

René Clair — *Le Voyage imaginaire* (1926)

DIMITRI KIRSANOFF *Ménilmontant* (1926)

JEAN RENOIR *La Petite Marchande d'allumettes* (1927)

RENÉ CLAIR — *Les Deux Timides* (1928)

JEAN GRÉMILLON — *Gardiens de phare* (1929)

Un affisso di Enrico Sacchetti per il film *La doppia ferita* con Mistinguett (Milano Film, 1915).

Da un film Pathé di Charles Lépine

Léonie Laporte ed Edoardo Davesnes in un film Itala del 1912.

Emilio Vardannes e Giulietta De Riso in un film del 1910

George Lacroix e Suzy Prim (Itala Film, 1919)

Israel di Antoine (1919), con Vittoria Lepanto, Vittorio Rossi Pianelli, Alberto Collo, Alfonso Cassini, Ugo Piperno.

Alberto Collo in *Israel* di Antoine (Tiber, 1919)

ATHENA
CINEMATOGRAFICA

Annuncia la sua produzione 1953-54

Saluti e baci

Da un fatto di cronaca il più originale dei film musicali!

Con i divi della canzone:

NILLA PIZZI - YVES MONTAND - ROBERTO MUROLO - GINO LATILLA - GEORGES GUETARY - LINE RENAUD - TEDDY RENO - LUIS MARIANO - LOUIS ARMSTRONG, and His All Stars - SYDNEY BECHET ed il suo complesso - PIPPO BARZIZZA, la sua Orchestra e il Quartetto Stars.

E gli attori: Philippe Lemaire - Catherine Erard - Giuseppe Porelli - Enzo Biliotti - Arturo Bragaglia - Guglielmo Inglese - e il piccolo Giancarlo Nicotra.

Regia di GIORGIO SIMONELLI. Distribuzione Cei-Incom.

Ci troviamo in Galleria in Ferraniacolor

Un divertentissimo film sulla vita dei quitti del varietà.

CARLO DAPPORTO - NILLA PIZZI - Fiorenzo Fiorentini - Mario Carotenuto - Carletto Sposìto - Gianni Cavalieri - e con SOPHIA LOREN. Con la partecipazione straordinaria di ALBERTO SORDI e ALBERTO TALEGALLI.

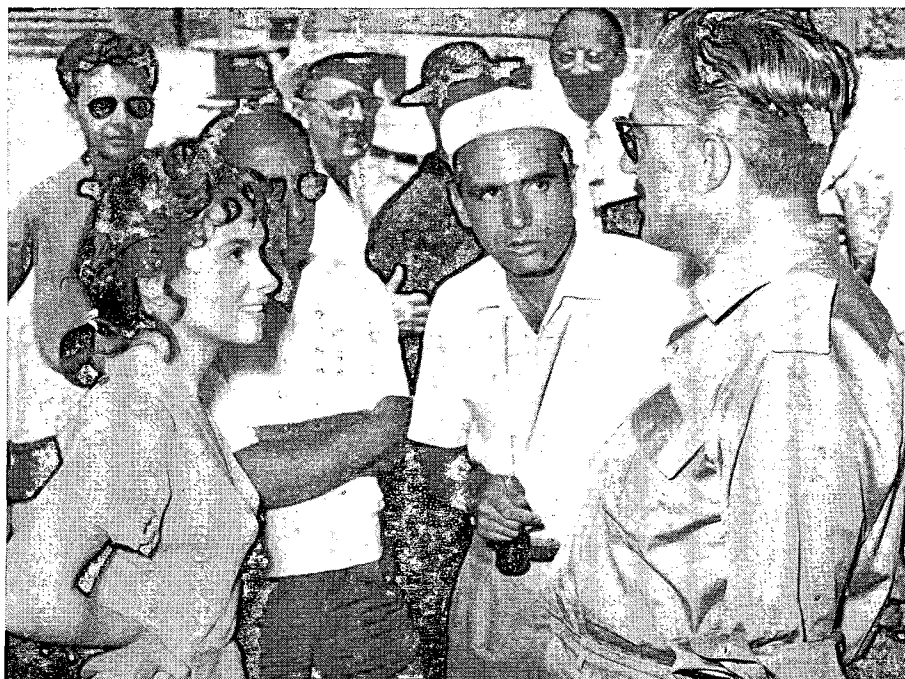
Regia di MAURO BOLOGNINI. Co-produzione con l' Enic. Distribuz. Enic.

Nell'

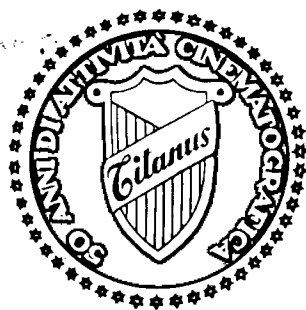
l

una p

Augusto G
Cervi nel T
terpreti de
Lulli, Jacq

←—

Gina Lollob
Comencini
TASIA.

←—

no dei cinquant'anni
Titanus presenta
oduzione internazionale

, con Marta Toren e Gino
color MADDALENA. Altri in-
sono: Charles Vanel, Folco
ernas.

e Vittorio De Sica con Luigi
a di PANE, AMORE e FAN-

Alberto Lattuada e Mario Craveri, regista e operatore di LA SPIAGGIA interpretato da Martine Carol e Raf Vallone (Ferraniacolor).

PEG

PRODUZIONE FILMS DI LORENZO PEGORARO

ha realizzato in coproduzione con la

CITÉ FILM

di Parigi

su soggetto di **Fellini, Pinelli** e **Flaiano** . sceneggiatura di **Fellini** e **Flaiano**

I VITELLONI
(LES INUTILES)

Diretto da **Federico Fellini** — Musica di **Nino Rota**

LE DONNE DEI VITELLONI

Sandra	**Eleonora Ruffo**
La moglie del Sig. Michele	**Lida Baarowa**
La Signora del Cinema	**Arlette Sauvage**
La Soubrette	**Maia Mipora**
La Cinesina	**Vira Silenti**

I VITELLONI

MORALDO
FRANCO INTERLENGHI
FAUSTO
FRANCO FABRIZI
ALBERTO
ALBERTO SORDI
LEOPOLDO
LEOPOLDO TRIESTE
RICCARDO
RICCARDO FELLINI

I PARENTI DEI VITELLONI

Il papà di Fausto	**Jean Brochard**
La sorella di Alberto	**Claude Farère**
Il papà di Sandra	**Enrico Viarisio**
La mamma di Sandra	**Paola Borboni**
Il Sig. Michele	**Carlo Romano**

Direttore di produzione: Luigi Giacosi - Operatori: Martelli, Trasatti e Carlini . Stabilimenti Cinecittà - ROMA

NELLA STAGIONE 1953 - 54 *la*

TRIONFALCINE

PRESENTA

IN QUATTRO GRANDI FILM
REALIZZATI DA

GIOVANNI ADDESSI

LA DOMENICA DELLA BUONA GENTE

diretta da ANTON GIULIO MAJANO

UN ETTARO DI CIELO

diretto da A. GLAUCO CASADIO

GRAZIELLA

diretto da GIORGIO BIANCHI

CANTI D'ITALIA

diretto da GIUSEPPE DE SANTIS

GIÀ
IN PROGRAMMAZIONE

UNA DONNA PREGA

diretto da A. G. MAJANO

con

LIA AMANDA - ALBA ARNOVA
OTELLO TOSO - FRANCA MAY

e con

VITTORIO SANIPOLI

★

VIA MASSAUA, 5 - ROMA - TELEFONO 819.255

LEONARDO ALGARDI

ANNUNCIA

L'ombra di Satana

film drammatico - passionale
dal romanzo di Francesco Mastriani "LA POLTRONA DEL DIAVOLO„

Cavalcata dell'Aria

lungo-metraggio documentario
sulla storia del primo mezzo secolo dell'aviazione

Domani a quest'ora

film neorealista-sociale
sul trattamento psicologico dei detenuti

IL CIRCUITO CINEMA

Città:	Locale:	N. dei posti:
ANCONA	GOLDONI	1300
»	METROPOLITAN	1700
»	ADRIATICO	800
BERGAMO	DUSE	1500
»	NUOVO	1000
BOLOGNA	METROPOLITAN	1700
BRESCIA	ADRIA	750
»	ODEON *	1600
GROSSETO	ASTRA *	1600
»	ODEON *	470
»	SUPERCINEMA *	600
JESI	OLIMPIA	550
LIVORNO	CENTRALE	500
»	GOLDONI	1800
»	MARGHERITA	750
»	METROPOLITAN	1300
»	ODEON	2300
»	POLITEAMA	2000
»	S. MARCO	1000
»	EDISON	420
»	LAZZERI	1000
MERANO	PUCCINI *	540
MILANO	ALCIONE *	1800
»	ALCIONETTA *	173
»	APOLLO	1400
»	ASTRA	1200
»	ARLECCHINO	600
»	AUGUSTEO	1000
»	CARCANO *	1350
»	DAL VERME	1700

* Cinema in partecipazione o in Programmazione.

R O M A - V I A V I C E

[...]TOGRAFICO E. C. I.

Città:	Locale:	N. dei posti:
MILANO	GARIBALDI *	560
»	ITALIA *	1300
»	LUX *	1100
»	MISSORI *	1550
»	MODENA *	1000
»	SMERALDO *	2300
»	ZARA *	800
NAPOLI	CORONA	350
»	METROPOLITAN	3000
NOVARA	COCCIA *	960
PARMA	EDISON	750
PISTOIA	MANZONI	1100
ROMA	FIAMMA *	1000
»	METROPOLITAN	1600
»	IV FONTANE	850
»	PALAZZO SISTINA	1800
SALERNO	APOLLO	1100
VIAREGGIO	CENTRALE	600
»	EDEN	1200
»	EOLO	950
»	ODEON	1200
»	POLITEAMA	1300
»	ARENA PRINCIPE PIEMONTE	1000
»	ARENA PUCCINI	2005
»	ARENA KURSAAL	1000
»	SUPERCINEMA	1000
VICENZA	KURSAAL *	480
	Totale dei posti	68553

[...]NZA, 5-a - ROMA

La Columbia Pictures presenta:

THE FOUR POSTER

(LETTO MATRIMONIALE)

un film di Stanley Kramer con

Rex Harrison e Lilli Palmer

Tratto dall'omonima commedia di Yan de Hartog

Regia di ***Irving Reis*** *Produzione:* ***Stanley Kramer***

La Metro Goldwin Mayer presenta:

The bad and the Beatiful

(IL BRUTO E LA BELLA)

con

Lana Turner - Kirk Douglas
Walter Pidgeon - Dick Powell

Tratto da una novella di ***George Bradshaw***

Regia di ***Vincente Minnelli***

La Paramount Pictures presenta:

ROMAN HOLIDAY

(VACANZE ROMANE)

un film di William Wyler con

Gregory Peck - Audrey Hepburn

Eddie Albert

Prodotto e diretto da ***William Wyler***

Soggetto di ***Ian McLellan Hunter***

La Twentieth Century-Fox presenta:

Pickup on South Street

(MANO PERICOLOSA)

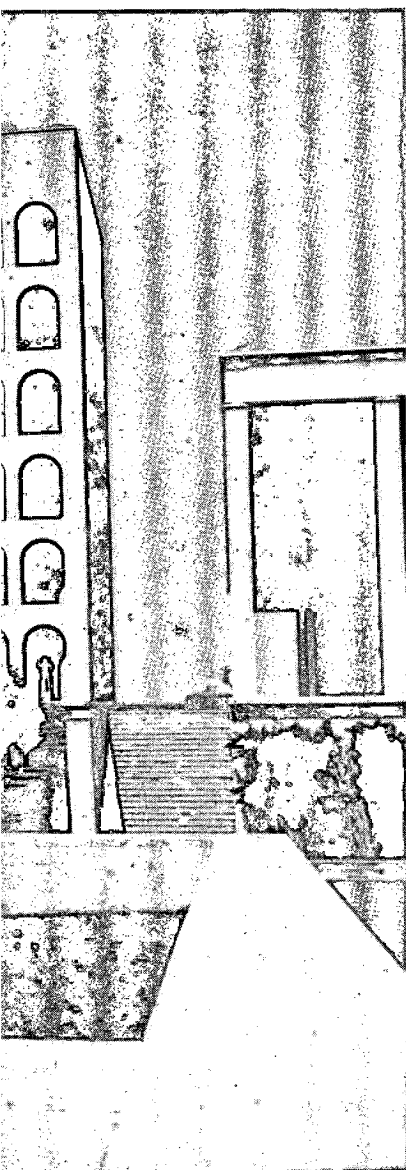
con

Richard Widmark - Jean Peters

Thelma Ritter

Regia di ***Samuel Fuller*** *Prodotto da* ***Jules Schermer***

Soggetto di ***Dwight Taylor***

DOPO
VENEZIA
VENITE
A ROMA
APRÈS
VENISE
VENEZ
À ROME
AFTER
VENICE
COME
TO ROME

1° FESTIVAL
CINEMATOGRAFICO
INTERNAZIONALE
dedicato ai film che
traggono ispirazione
dalla natura
PAESI ESTERI PARTECIPANTI:
Argentina
Austria
Brasile
Canadà
Danimarca
Francia
Germania
Giappone
India
Messico
Olanda
Panama
Stati Uniti
Sud Africa
Svezia
Svizzera
ROMA
3-12 OTTOBRE

11 GRANDI FILMS ITALIANI DI CU

1 cartone animato franco-inglese in Tech

...una fantasmagorica realizzazione cinematografica dell' opera verdiana.

Aida

(IN FERRANIACOLOR)

Regia **CLEMENTE FRACASSI**
Produzione OSCAR FILM

SOPHIA LOREN - LOIS MAXWELL - LUCIANO DELLA MARRA - AFRO POLI - ANTONIO CASSINELLI - ENRICO FORMICHI
hanno cantato: Renata Tibaldi - Ebe Stignani - Giuseppe Campora - Gino Bechi - Giulio Neri - Enrico Formichi
Coreografia di MARGHERITA WALLMANN

..il regista di "GIUSTIZIA È FATTA" e "SIAMO TUTTI ASSASSINI" prepara il suo più grande film.

Prima del diluvio

E' un film di **ANDRE' CAYATTE**

Soggetto e sceneggiatura di
ANDRE' CAYATTE e CHARLES SPAAK
Coproduzione DOCUMENTO FILM-UNION GENERALE CINEMATOGRAPHIQUE

E' un dramma profondamente emotivo

...una vicenda comica e piccante liberamente ispirata alla più famosa operetta italiana... fantasmagoria di colori, di danze, di nostalgiche musiche.

Il Paese dei Campanelli

(IN FERRANIACOLOR)

Regia di **JEAN BOYER**
Produzione VALENTIA FILM

CARLO DAPPORTO - DELIA SCALA - LIA AMANDA - MARIO RIVA - ALDA MANGINI - LES FRERES JACQUES
Uno stuolo di soubrettes e di bellissime donne

...brillante e seducente, splendida e innamorata, riuscì a conquistare la sua felicità.

L'incantevole nemica

Un film di **METZ e MARCHESI**

Produzione ORSO FILM

SILVANA PAMPANINI
R. LAMOUREUX - PAOLO STOPPA - CARLO CAMPANINI - ALBERTO SORDI - ENRICO VIARISIO

...i più grandi interpreti internazionali della canzone nel film più divertente, patetico e musicale della prossima stagione.

Saluti e baci

Regia di **GIORGIO C. SIMONELLI**
Produzione ATHENA CINEMATOGRAFICA
LOUIS ARMSTRONG and his All Stars
PIPPO BARZIZZA e la sua orchestra

NILLA PIZZI - TEDDY RENO - ROBERTO MUROLO - GINO LATILLA - YVES MONTAND - GEORGES GUETARY - LUIS MARIANO - ANDRE' CLAVEAU - PHILIPPE LEMAIRE - CATHERINE ERARD

...un film che racconta le peripezie di una prima notte di nozze; un fuoco di fila di gustose trovate, una serie di divertenti situazioni; un film esilarante.

Sposata ieri

Regia di **GILLES GRANGIER**
Coproduzione Italo-Francese
C.I.C.C. MARINA FILMS - FONO ROMA

FRANCOIS PERIER - ANNE VERNON - FOLCO LULLI - LUCIANA VEDOVELLI - CARLO ROMANO

TRIDIMENSIONALE E 5 A COLORI

olor, vero capolavoro di sicuro successo

Il Colosso dei Colossi

L'eroe della Vandea

Il primo film Europeo
Technicolor e Tridimensionale

AMEDEO NAZZARI
DANY ROBIN

Regia di **M. RICHARD POTTIER**

Coproduzione Italo-Francese ORSO FILM - GAUMONT

...nello scenario a colori di un'isola incantata la più bella avventura d'amore.

Il diavolo della bottiglia

(IN FERRANIACOLOR)

Da un famoso racconto di Stevenson, un film che diverrà famoso

ELEONORA ROSSI DRAGO
GABRIELE FERZETTI

Un grande film di **LUIGI ZAMPA**
Produzione FILM COSTELLAZIONE

...le più affascinanti attrici europee in un piccante e brillantissimo film italiano diretto da Christian Jacque.

Quando le donne amano

(ADORABILI CREATURE)

MARTINE CAROL - ANTONELLA LUALDI - DANIELLE DARRIEUX - EDWIGE FEUILLERE

Regia di **CHRISTIAN-JAQUE**
Sceneggiatura di CHARLES SPAAK
Coproduzione Italo-Francese C.V.C. ROITFELD SIRIUS

...un inno alla vita, alla speranza, nostalgia dell'infanzia e del suo bel mondo di fantasia, un film pieno di incantesimo per il godimento di tutti i ragazzi dai dieci ai sessant'anni.

La pastorella e lo spazzacamino

(IN TECHNICOLOR)

Diretto da **PAUL GRIMAULT** su soggetto del poeta **JACQUES PREVERT**

Coproduzione Franco-Inglese
LES GEMAUX - PARIGI - CLARGES DIS - LONDRA

Un cartone animato, un piccolo capolavoro, folgorante sorpresa della XIII Mostra Cinematografica di Venezia, un film al quale è aperta la strada dei grandi successi

---

...una vicenda di amore e di spionaggio, in un avventuroso ambiente di terrore e di mistero.

Allarme a Sud

(IN GEVACOLOR)

GIANNA MARIA CANALE - LIA AMANDA - J. C. PASCAL ERICH von STROHEIM - PETER VAN EYCK

Regia di **JEAN DEVAIVRE**
Coproduzione Italo-Francese
SIRIUS NEPTUNE - FONO ROMA

...il supremo sacrificio di una donna, una sublime pagina d'amore e di poesia.

L'amore di una donna

MASSIMO GIROTTI
MICHELINE PRESLE - PAOLO STOPPA - GABY MORLAY - CARETTE

Regia di **JEAN GREMILLON**

Produzione FILM COSTELLAZIONE - L.P.C.

ENIC PRIMO

Artiglio insanguinato
Regìa di FORD BEEBE

con: **Johnny Sheffield - Ann Todd - Douglas Kennedy.**

Le avventure di Guglielmo Tell
EASTMANCOLOR 3 D CINEMASCOPE

Regìa di JACK CARDIFF e GIORGIO PASTINA

Prod.: JUN. FILM - ERROL FLYNN

con: **Errol Flynn - Antonella Lualdi - Bruce Cabot - Franco Interlenghi - Alberto Rabagliati - Checco Durante - V. Silenti** e con **M. Serato.**

Bagliori sulla Jungla
Regìa di FORD BEEBE

con: **Johnny Sheffield - Marjorie Lord**

Canzone appassionata
Regìa di GIORGIO C. SIMONELLI

Prod.: ATHENA CINEMATOGRAFICA in associazione con l'ENIC

con: **Nilla Pizzi - Gerard Landry - Elisa Cegani - Umberto Spadaro.**

Ci troviamo in Galleria
FERRANIACOLOR

Regìa di MAURO BOLOGNINI

Prod.: ATHENA CINEMATOGRAFICA in associazione con l'ENIC

con: **Nilla Pizzi - Sophia Loren - Carlo Dapporto - Fiorenzo Fiorentini - Gianni Cavalieri - Mario Carotenuto - Alberto Talegalli** e con **A. Sordi.**

Cronaca di due secoli
Regìa di GIOVACCHINO FORZANO

Un'emozionante cavalcata attraverso la tormentata storia d'Europa.

È mezzanotte, dottor Schweitzer
Regìa di ANDRE HAGUET

con: **Pierre Fresnay - Raimond Rouleau - Jean Debucourt - Jeanne Moreau.**

Eva nera
FERRANIACOLOR

Regìa di GIULIANO TOMEI
Prod.: PHOENIX

Vita, amore ed eroismi delle donne d'Africa. Con interpreti presi dalla vita reale.

La follia di Roberta Donge
Regìa di HENRI DECOIN

con: **Danielle Darrieux - Jean Gabin - Claude Genia.**

Il nemico pubblico N. 1
Regìa di HENRI VERNEUIL

con: **Fernandel e Sza-Sza Gabor.**

Passione selvaggia
RIEDIZIONE

Regìa di ZOLTAN KORDA

con: **Gregory Peck - Joan Bennet - Robert Preston.**

GRUPPO 1953-54

Scampolo '53
FERRANIACOLOR

Regìa di GIORGIO BIANCHI

Una co-produzione italo-francese PEG-CITE FILM - ENIC

con: **M. Fiore - H. Vidal - A. Poirier - B. Bovo - P. Panelli - U. Spadaro** e con la partecipazione di **Cosetta Greco** e **Paolo Stoppa**.

Il tesoro del fiume sacro
TECHNICOLOR

Regìa di LEWIS R. FORSTER

con: **John Payne - Rhonda Fleming - Forrest Tucker.**

Il tesoro dell'Africa

Regìa di JOHN HUSTON

Prod.: SPARTA FILM - RIZZOLI

con: **Humphrey Bogart - Gina Lollobrigida - Jennifer Jones - Peter Lorre.**

Traviata '53

Regìa di VITTORIO COTTAFAVI

Co-produzione italo-francese VENTURINI-SYNIMEX

con: **Barbara Laage - Armando Francioli - Gabrielle Dorziat** e con **Edoardo De Filippo.**

La via del Sud

Regìa di ENRICO CAPPELLINI

Prod.: EC. e EC.

Un'appassionante documentazione della marcia degli Italiani in terra Africana.

GRUPPO ESTIVO 1953

C'era una volta Angelo Musco
IN FERRANIACOLOR

Regìa di G. W. CHILI

Rievocazione del celebre attore attraverso i suoi film.

Di notte sulle strade

Regìa di Rudolf JUGERT

con: **Hildegarde Neef - Hans Albers.**

Fuga nel tempo
RIEDIZIONE

Regìa di Irving REIS

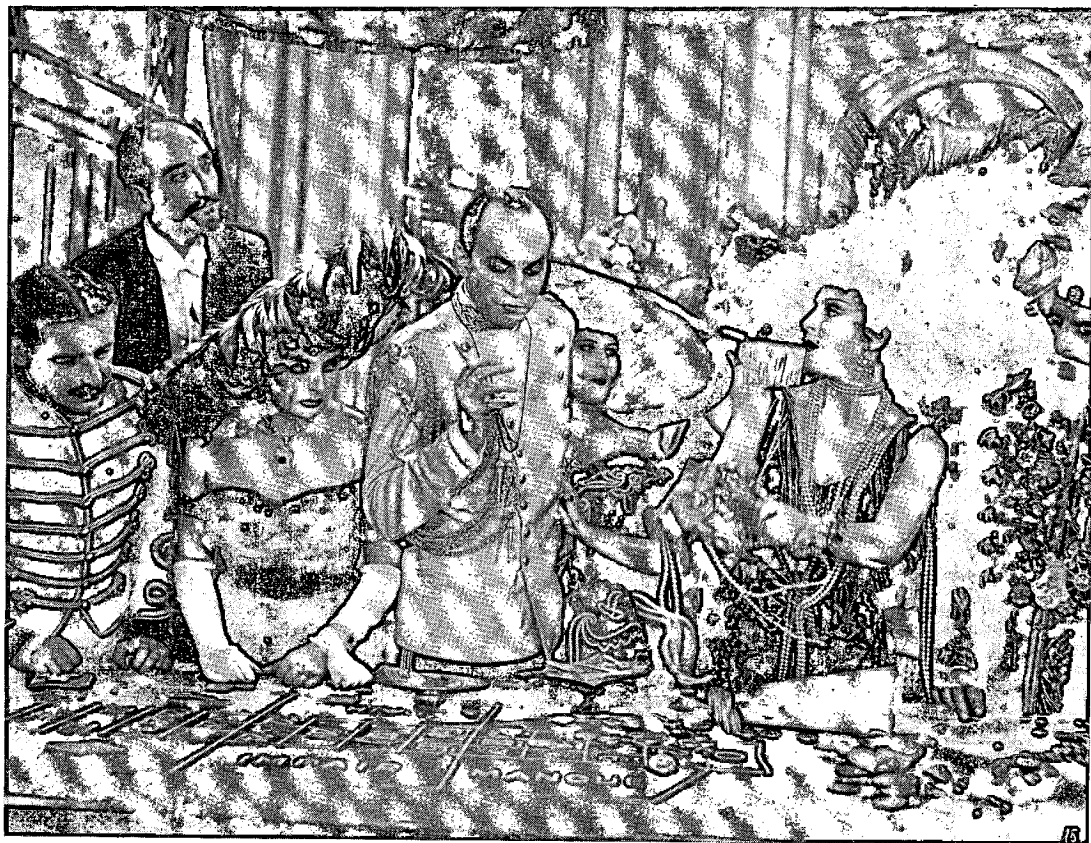
con: **David Niven - Teresa Wright - Farley Granger.**

I vitelloni

Regìa di FEDERICO FELLINI

con: **Franco Fabrizi - Leopoldo Trieste - Alberto Sordi - Leonora Ruffo - Carlo Romano.**

IN PREPARAZIONE IL LISTINO DEL 2. GRUPPO ENIC 1953-54

CINEMA D'ALTRI TEMPI

LEA PADOVANI

WALTER CHIARI

LUIGI PAVESE

JEAN RICHARD

MAURICE TEYNAC

GIANNI CAVALIERI

Ferraniacolor - Regìa - **STENO** - Produzione **JOLLI FILM**

Alessandro Blasetti

PRESENTA

ZIBALDONE N°2

una produzione

CINES
LUX FILM
LUX FRANCE

REALIZZATO DALLA CINES

DISTRIBUZIONE Lux film

STUDIO FAVALLI